Herrn Murray Marks
mit ergebenem Gruß
Friedländer
18. VII. 03.

anxa
87-B
21853

DIE BRÜGGER LEIHAUSSTELLUNG VON 1902

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

KOENIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen

Zweite Auflage

DIE ELFENBEINBILDWERKE

45 Lichtdrucktafeln in Mappe

Gross-Quart

nebst einem Textbande in octavo bearbeitet von W. VÖGE

Preis Mark 25.—

DER HILDESHEIMER SILBERFUND

Herausgegeben und erläutert

von

ERICH PERNICE UND FRANZ WINTER

Royal. Mit 46 Lichtdrucktafeln und 43 Textabbildungen

Preis gebunden Mark 50.—

ITALIENISCHE BILDHAUER DER RENAISSANCE

Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den Königl. Museen zu Berlin

von

WILHELM BODE

Oktav. VIII und 300 Seiten mit 43 Abbildungen

Preis geheftet Mark 10.50

GK Washington

DIE BRÜGGER LEIHAUSSTELLUNG VON 1902

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

Diese Besprechung aller Tafelbilder, die 1902 zu Brügge ausgestellt waren, ist im XXVI. Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft — 1903, S. 66 ff. und S. 147 ff. — erschienen. Hier ist ein Index hinzugefügt.

Verzeichnis

der Bilder in der Nummernfolge der Ausstellungskataloge mit Hinweis auf die Seitenzahlen des Textes.

(Die mit einem * bezeichneten Bilder sind in Pigmentdrucken bei der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. zu München erschienen.)

Nr.	S.	Nr.	S.	Nr.	S.	Nr.	S.
1	3	29	9	*57	18	*85	20
2	4	*30	8	*58	18	86	20
3	4	*31	11	59	18	87	12
*4	3	*32	54	*60	18	88	32
*5	4	*33	32	61	18	*89	10. 28
6	11	*34	48	62	18	90	16
*7	5	*35	12	63	18	91	20
*8	5	*36	12	64	18	92	21
*9	4	*37	13. 16	65	18	*93	27
*10	4	*38	13	*66	18	94	8
11	4	*39	13	*67	18	95	15
*12	4	*40	13	*68	18	*96	9
*13	4	*41	14	69	19	97	9
14	5	*42	23	70	19	98	49
*15	4	*43	14	*71	19	*99	30
16	17	*44	13	72	19	*100	55
*17	6	*45	23	*73	19	*101	16
*18	6	*46	22	*74	19	102	31
*19	6	*47	22	*75	19	*103	32
*20	6	48	6	*76	19	104	32
21	36	*49	22	77	19	105	30. 38
*22	10	*50	21	78	19	106	30
*23	9	*51	15	79	19	107	16
24	10. 11	*52	15	*80	20	*108	8
*25	7	*53	15	81	20	109	29
26	8	*54	14	*82	20	*110	12
*27	8	55	17	*83	20	*111	21
*28	7	*56	17	84	20	112	36

Nr.	S.	Nr.	S.	Nr.	S.	Nr.	S.
113	7	160	44	209	24	259	41
114	21	*161	44	210	48	260	31
*115	14	162	47	*211	39	261	56
*116	7	163	45	212	28	262	46
117	23	*164	51	213	4	263	47
118	32	165	37	214	11	*264	47
119	16	166	35	215	21	*265	47
*120	10	*167	29	216	41	*266	47
*121	23	168	29	*217	28	267	28
*122	23	169	29	218	24	268	25
*123	23	*170	29	*219	13	269	14
*124	24	*171	12	220	28	*270	50
125	24	*172	24	221	44	271	45
126	30	*173	22	222	55	272	51
127	30	174	46	223	51	*273	33
*128	24	175	32	*224	45	274	42
*128 bis	24	176	21	*225	44	275	32
129	25	177	27	226	56	*276	41
130	25	*178	26	227	29	*277	41
131	25	179	26	228	35	278	37
132	11	180	27	229	28	279	45
133	11	*181	55	230	35	280	45
134	24	*182	26	*231	55	281	52
134 bis	24	*183	27	*232	52	*282	46
*135	24	*184	27	*233	42	*283	46
136	28	185	27	234	47	284	37
137	49	186	6	235	43	*285	50
138	24	187	27	236	43	286	50
139	28	188	27	237	15	287	50
*140	21	189	29	238	15	288	50
*141	14	*190	36	239	15	289	50
*142	14	191	44	240	38	290	33
143	33	*192	43	*241	38	291	33
144	8	193	15. 31	*242	40	292	33
*145	27	194	31	243	38	293	33
*146	28	195	28	244	51	294	40
147	5	*196	39	245	49	295	40
*148	55	*197	31	*246	25	296	40
*149	24	*198	37	247	56	297	35
*150	30	199	39	248	15	298	35
*151	26	*200	39	250	35	*299	33
152	26	*201	39	251	32	*300	33
153	28	202	45	252	15	*301	33
154	46	203	39	253	15	302	33
*155	30	204	39	254	48	303	34
*156	10	*205	38	*255	49	304	34
*157	29	*206	9	*256	48	*305	34
*158	55	207	31	*257	51	306	34
*159	55	*208	29	*258	52	307	23

Nr.	S.
307 bis	23
*308	33
*309	34
*310	34
311	34
313	35
314	47
315	47
316	47
317	47
*318	11
*319	54
*320	54
*321	53
322	56
323	31
*324	40
*325	6
326	38
327	6. 17
328	44
329	47
*330	45
*331	45
*332	48
333	39
334	31
*335	8
336	35
337	35
*338	51
339	55
340	51
*341	10
342	29
*343	25
344	11
345 im offiziellen Katalog = 217	
346	35
347	41
348	37
349	35
350	36
*351	36
352	56
*353	48
354	42
355	50
*356	52
*357	53
358	53
*359	36
360	34
361	34
362	32
363	43
364	28
365	15
*366	46
367	32
368	50
369	38
*370	44
*371	37
372	37
373	36
374	47
375	42
376	41
377	55
378	55
379	52
380	49
*381	32
382	38
383	43
*384	33
385	28
386	35
(386 im offiziellen Katalog = 93)	
387	35
388	16
389	31
390	45
391	52
392	52
393	52
394	38
395	48
396	43
397	32
398	45
399 im „catalogue critique“ = 271	
400	35
401	35
402	55
404	11
405	11
406	52
407	56
408	22
409	22
410	22
411	22
412	22
413	22

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diebruggerleihau00frie_0

Den im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 228 ff.) erschienenen Bericht v. Tschudis über den Eindruck, Inhalt und Charakter der Brügger Ausstellung altniederländischer Bilder ergänzend, ordne ich das gesamte Material kunstgeschichtlich. Der gegen den Schluß der Ausstellung von Georges H. de Loo (Georges Hulin) herausgegebene ausgezeichnete »catalogue critique« enthält einen großen Teil der Bestimmungen, die ich im folgenden notiere, indem der Verfasser jenes Kataloges und ich vielfach unabhängig voneinander zu denselben Ergebnissen gekommen sind. In nicht wenigen Punkten habe ich von dem Scharfblick dieses Gelehrten profitiert und in manchen anderen hat er meine mündlich oder schriftlich geäußerten Vorschläge übernommen, wie seine Zitierungen erkennen lassen. Im allgemeinen ist vieles, was die deutsche Kunstforschung seit Jahrzehnten vertreten hat, bei Gelegenheit der Brügger Ausstellung einem internationalen Forscherkreise klar geworden, wie eine Vergleichung der älteren Arbeiten Scheiblers, Justis, v. Tschudis mit den in den letzten Jahren publizierten belgischen und französischen Aufsätzen zeigt. Was die aus England geliehenen Gemälde betrifft, ist der Artikel v. Tschudis über die 1892 im Burlington Club veranstaltete Ausstellung (Rep. XVI, S. 100 ff.) und mein Bericht über die Leihausstellung in der New Gallery (Rep. XXIII, S. 245 ff.) zu vergleichen; was die aus Berlin gesandten Gemälde angeht, mein Bericht über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898 in dem Werke über diese Ausstellung (Berlin, G. Grote).

Eine kleine Gruppe altertümlicher Tafeln sollte die niederländische Kunst aus der Periode vor dem Genter Altar repräsentieren. Bei näherer Prüfung blieb jedoch nur von einer Tafel die Sicherheit der niederländischen Provenienz bestehen. Für die Frage nach der Herkunft der Eyckschen Kunst wurde nichts gewonnen. Das Andachtsbild aus dem Hospice von Ypres (1), wie mir scheint, erst 1420 etwa entstanden, rührt von einem zurückgebliebenen Meister her und ist historisch von geringer Bedeutung. Viel wichtiger ist die bekannte Tafel mit dem Gekreuzigten und Heiligen aus S. Sauveur zu Brügge

(4), aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Brügger Maler auf der Stilstufe des sogenannten Meisters Wilhelm, recht fein, wohl das beste flandrische Tafelbild dieser Periode.

Schon bei dem sehr interessanten kleinen Flügelaltar aus der Galerie Weber, der als »Broederlam« ausgestellt war (2), ist die Lokalisierung schwierig. Der Umstand, daß dieses Stück in einer Sammlung zu Dijon war, ist gewiß kein ausreichender Hinweis. Mit den berühmten, dem Broederlam in Dijon zugeschriebenen Flügeln hat diese Malerei nicht viel zu tun, am ehesten erinnert sie an niederländische Buchmalereien aus der Zeit um 1400. Noch schwieriger ist die Lokalisierung der Flügelbilder eines stark restaurierten Madonnentabernakels — mit Holzstatuette — aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon (3). Das derbe, provinziell zurückgebliebene Andachtsbild, die Madonna mit den Heiligen Peter, Paul, Magdalena und dem Donator aus der Kathedrale von Lüttich (5), von 1459 füge ich hier an, weil diese Tafel trotz der späten Entstehung zu den wenigen Malereien auf der Ausstellung gehörte, die von den Errungenschaften der van Eyck unberührt erschienen. In der Gegend von Lüttich ist fast nichts von der Malerei des 15. Jahrhunderts erhalten geblieben. Aus diesem Grunde ist dem Bilde übertriebene Beachtung gewidmet worden.

Mit Ausnahme der unvollendeten „Barbara“ und des Mittelteils des Genter Altares war alles auf der Ausstellung, was Belgien von Jan van Eyck noch besitzt. Neben dem Pala-Altar (10), der besser als an seinem gewöhnlichen Standort zu sehen war, und dem Frauenbildnis (12) standen die kleine Antwerpener Madonna von 1439 (13) und die Tafeln mit Adam und Eva vom Genter Altar aus der Brüsseler Galerie (9), die wohl mit Recht ganz allgemein für eine Schöpfung des Jan van Eyck gehalten werden. Eine mittelmäßige Kopie aus der Tafel des Genter Altars mit den musizierenden Engeln — drei Engelsköpfe auf runder Fläche — war von Ch. L. Cardon ausgestellt (213). Die Madonnenfigur des Pala-Altars ist öfters kopiert worden. Eine von den beiden Nachahmungen, die auf der Londoner Leihausstellung in der New Gallery 1900 zu sehen waren, wurde auch hier gezeigt, das recht schwache Bildchen aus der Sammlung des Earl of Northbrook (11). Eine andere Kopie ist als die eine Hälfte eines von 1513 datierten Diptychons in der Sammlung Bartels in Kassel zu finden.

Das erst vor wenigen Jahren bekannt gewordene Porträt aus dem Gymnasium zu Hermanstadt (15) bestand die Feuertaufe. Leider erscheint das Kolorit dieser Tafel nach der Reinigung etwas unharmonisch. Über das ehemals als früheste Arbeit Jans in der Literatur oft erwähnte

Bild, die Bischofsweihe des Thomas von Canterbury (8), ist schon bei früheren Gelegenheiten Gericht gesprochen worden. Die Inschrift ist falsch, die Tafel stark übermalt, immerhin in einigen Partien gut genug erhalten, ein stilkritisches Urteil zu gestatten. Ein bestimmter, ziemlich schwacher, wahrscheinlich Brügger Meister von 1510 etwa hat diese Darstellung irgend einer Bischofsweihe gemalt. Alles, was auf den englischen Heiligen deutet, ist von dem Restaurator hinzugefügt. Ein Bild, merkwürdiger Weise ebenfalls im Besitz des Duke of Devonshire, ist von derselben Hand (147 — Abschied eines jugendlichen Heiligen). Viel gestritten wurde vor der Tafel mit den drei Frauen am Grabe Christi aus der Sammlung Cook zu Richmond (7). Die hohe Altertümlichkeit, der entschieden Eycksche Charakter und die außerordentliche Qualität dieser Malerei, also jene Eigenschaften, die v. Tschudi bei Gelegenheit der Burlington Club-Ausstellung 1892 energisch betont hat, wurden nicht von allen Beurteilern anerkannt, und die Gruppe derer, die das Bild ähnlich wie v. Tschudi beurteilten, zerfiel wiederum in zwei Parteien, indem die Frage »Jan oder Hubert« gerade hier dringlich gestellt wurde. Ich wage nicht, an die Beantwortung dieser Frage zu gehen, da die Scheidung der Hände im Genter Altar noch nicht gelungen ist. Das Cooksche Bild steht dem unteren Mittelbilde des Genter Altares näher als irgend eine andere Malerei. Daß die Tafel noch immer unterschätzt wird, liegt zum Teil wenigstens an dem Zustand, auf dessen recht erhebliche Mängel ich schon öfters hingewiesen habe. Viele Partien der Oberfläche sind verrieben und retuschiert, wie namentlich der Himmel, einiges in den Baulichkeiten des Hintergrundes, die Köpfe der heiligen Frauen und anderes.

Schwierigkeiten anderer Art bot das Löwener Triptychon, das, bis vor kurzem im Hause des Herrn Schollaert, von Herrn G. Helleputte (14) ausgestellt war. Dieser Flügelaltar soll aus St. Martin in Ypern stammen und ist besser beglaubigt als Arbeit Jans denn irgend eine andere Malerei, von den signierten Stücken abgesehen. Dennoch stellt sich vor dem Bilde selbst die freudige Gewißheit nicht ein. Die ganze Fläche scheint in neuerer Zeit übermalt zu sein. Die Kunst des van Eyck ist in der Ausführung nicht zu entdecken. In der Anlage, der Komposition, in den Hauptlinien der Zeichnung ist nichts, was der beachtenswerten Überlieferung widerspricht, außer dem Kopf des Stifters, dessen Bartschnitt in die Zeit von 1570 weist. Ein sicheres Urteil ist bei dem Zustand des Werkes schwer abzugeben. Undenkbar wäre es nicht, daß wir nur eine Kopie vor uns hätten. Wahrscheinlich aber ist, daß der ursprünglich unvollendete Altar im 16. Jahrhundert mit einem neuen Stifterkopf versehen und später vollkommen übermalt worden ist,

ein trauriger Rest, immerhin der noch nicht genügend beachtete Rest eines Eyckschen Originals.

Der aus der ernsteren Literatur verschwundene, in Katalogen aber immer wieder auftauchende Name »Margaretha van Eyck« stand bei dem hübschen kleinen Flügelaltar mit der Anbetung der Könige in der Mitte, der G. Donaldson (London; 327) gehört. Dieses Werk ist etwa 1490 von einem guten südniederländischen Meister ausgeführt, von dem mehrere Tafeln im Antwerpener Museum ganz ohne Grund unter dem Namen »Van der Meire« gezeigt werden (s. unten). Verständigerweise nicht mehr mit der Bestimmung »Margaretha v. Eyck« hatte Helbig (Lüttich; 48) sein aus der Sammlung Weyer stammendes, ziemlich charakterloses Andachtsbild, eine Arbeit von 1470 etwa, ausgestellt, von der früher in der Literatur öfters die Rede war. Man hat hier die Inschrift: »Margareta e eyc« zu finden geglaubt.

Petrus Christus war sehr reich vertreten, durch das signierte und von 1449 datierte bekannte Bild aus dem Besitz des Freiherrn v. Oppenheim (17), durch das allgemein anerkannte Bildnis eines jüngeren Mannes, das aus der Northbrook-Sammlung in den Besitz George Saltings übergegangen ist (18), durch die miniaturartige figurenreiche Kreuzigung aus Wörlitz (19), und durch eine leider nicht gut erhaltene, im landschaftlichen Grunde und auch sonst vielfach verputzte »Beweinung Christi«, die Herr Ad. Schloß aus Paris gesandt hatte (325). In dieser Gesellschaft stand das stattliche Breitbild mit der Beweinung Christi aus der Brüsseler Galerie (20), die durch ein wunderliches Versehen vor einiger Zeit mit Ouwater in Verbindung gebracht worden ist, und es wurde klar, daß Scheibler, Bode und andere deutsche Kenner ganz mit Recht die Zuschreibung an Petrus Christus vertreten hatten. Nach einer interessanten Beobachtung Hulins wäre die Tafel bald nach 1460 entstanden. Ein Edikt von 1460 befahl den Edelleuten eine vollkommene Rasierung des Hauptes. Der ganz und gar geschorene Schädel des Mannes zur Rechten ist wirklich sehr auffällig. Daß die Figur der zusammensinkenden Maria durch die entsprechende Figur in Rogers berühmter Kreuzabnahme angeregt ist, wurde schon früher bemerkt. Werden wir durch diese Beobachtungen nach Löwen und in relativ späte Zeit gewiesen, so erscheint es nicht weiter merkwürdig, daß der stets anlehnungsbedürftige Meister sich bei diesem Versuche monumentaler und dramatischer Gestaltung wie an Roger, so auch an Dirk Bouts gehalten hat. Sein ältestes in Brügge ausgestelltes Bild ist wohl die Wörlitzer Kreuzigung.

Die recht unbedeutende kleine Kreuzigung aus der Galerie Novak in Prag scheint die Arbeit eines wesentlich kopierenden Malers zu sein,

der sich an Petrus Christus, aber freilich auch an Roger angelehnt hat (186).

Roger van der Weyden war vielfach gegenwärtig auf der Ausstellung. Nicht daß er mit Schöpfungen seiner Meisterschaft eine unmittelbare Wirkung geübt hätte, wie im Escurial und in der Berliner Galerie, aber seine Kompositionstypen wurden das allgemeine Gut der niederländischen Maler. Niemand ward soviel kopiert wie er; der Meister von Flémalle und Memling, abgesehen von den vielen kleineren Nachfolgern, verdanken ihm viel. So wenige sichere eigenhändige Werke dieses großen Meisters zu sehen waren, so oft müssen wir seinen Namen anrufen, um die kunstgeschichtliche Position geringerer Bilder anzudeuten.

Als Originalwerk des Meisters fast allgemein anerkannt und als neue Erscheinung mit besonderem Interesse betrachtet wurde die »Beweinung Christi« (25), die das Brüsseler Museum 1901 auf der Auktion Pallavicini-Grimaldi in Genua erworben hat. Die Komposition ist des großen Dramatikers würdig, ihre Nachwirkung in Darstellungen der Brügger Schule (Gerard David, Memling) mehrfach zu bemerken. Die Berliner Galerie hat ganz kürzlich aus Italien eine im Stile Rogers ausgeführte, in der Komposition nahverwandte Darstellung erworben (an die Stelle der knieenden Magdalena des Brüsseler Bildes ist hier die Stifterfigur getreten). Der starke stimmungerregende Farbeneindruck des Brüsseler Gemäldes ist fremdartig, rührt aber wohl zum größeren Teil von gefärbtem Firniß her. Eine bessere, dem Roger noch näher stehende Gestaltung derselben Komposition befindet sich bei dem Earl of Powis in London.

Das vom Grafen Wilczeck ausgestellte Lukas-Bild (116), das auch auf der Münchener Leihausstellung 1901 war, ist offenbar nur eine sorgfältige Kopie nach Roger aus der Zeit um 1500. Eine weit bessere Replik besitzt das Museum in Boston. Von diesem Lukas-Bilde, als dessen Original wohl doch mit Recht die Münchener Tafel angesehen wird, stammt eine lange Reihe von Halbfiguren der Madonna ab. Roger hat den zwischen 1450 und 1470 allgemein gültigen Typus des Marienbildes geschaffen.

Der Qualität nach geordnet, standen auf der Ausstellung: die von Mr. Matthys in Brüssel ausgestellte Madonna (28) gut erhalten und namentlich im Kopf Mariae ganz in der Art des Meisters, zumal mit dem Medici-Bild in Frankfurt zusammengehend (die mangelhaft gezeichneten Augen des Christkindes machen bedenklich); die Madonna aus der Sammlung des Chevalier Mayer v. d. Bergh (113), eine gegenseitig in der Komposition mit dem zuletzt genannten Bild ziemlich

genau übereinstimmende Darstellung, mit dem Datum 1441(?) in etwas wunderlicher Form auf dem Rahmen, von einem tüchtigen Nachfolger Rogers; die Halbfigur der Madonna, die Mr. Nardus eingesandt hatte (144) nah verwandt einem kürzlich aus deutschem Privatbesitz für die Brüsseler Galerie gekauften Bilde, und wie dieses, etwas bessere, Stück von einem kopierenden Nachfolger Rogers; das vom Baron d'Albénas geliehene Bild (94), dessen Meister freilich außer dem Vorbilde Rogers auch dasjenige des Dierick Bouts vor Augen hatte.

Unter den Bildnissen schien mir ein sicheres und vollkommen erhaltenes Original von der Hand Rogers das Frauenporträt aus Wörlitz (108). Der scharfe Typus des Meisters ist in der Porträterscheinung durchaus deutlich. Die meisterhaft gezogene reine und große Linie, die Sparsamkeit der Schatten, die Bildung des etwas vorgeschobenen Mundes und der Augen, alles ist besonders charakteristisch für den Meister und durchaus seiner würdig. Von den Männerporträts machen zwei ernstlich und erfolgreich Anspruch darauf, für Originale des Meisters gehalten zu werden: das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, ausgestellt als »Pierre Bladelin« — wohl mit Unrecht, die Ähnlichkeit mit dem Donatorenbildnis in Berlin ist nicht groß — aus der Sammlung R. v. Kaufmann (26), und das ganz und gar verputzte Porträt eines jüngeren Herrn (27) aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon in Brüssel.

Als Arbeit Rogers wird von den besten Kennern die kleine überaus fein durchgebildete »Madonna« der Northbrook-Galerie betrachtet, die früher als »Jan van Eyck« galt und oft schon ausgestellt war (30). Das Täfelchen gehört zu einer festgeschlossenen Gruppe, die sich aus dem »Werke« des Meisters heraushebt. Hierher gehören die kleine stehende Madonna in Wien, die hl. Katharina ebendort, die kleine Verkündigung in Antwerpen und die Visitationen in Turin und Lützschena und eine Verkündigung im Louvre. Ich kann mich nicht dazu entschließen, diese Gruppe zierlicher Arbeiten von den sicheren Arbeiten des Brüsseler Meisters abzutrennen.

Von jener Darstellung der Kreuzabnahme, die häufiger als irgend eine andere Komposition des 15. Jahrhunderts wiederholt worden ist, jenem Hochbilde, in dem der Leib Christi bis zu den Knien sichtbar und Maria, Johannes und Nikodemus dargestellt ist, befand sich auf der Ausstellung ein besonders gutes Exemplar (335, Dr. Jurié de Lavandal, Wien). Das verschollene Original, das wahrscheinlich in Brügge gewesen ist (hier gibt es mehrere alte Wiederholungen), war sicher ein Werk Rogers, wie ein vergleichender Blick auf die reichere Kreuzabnahme im Escurial lehrt.

Die Nachwirkung der Kunst Rogers ist nicht auf Brüssel, nicht auf Brabant beschränkt, sie reicht tief nach Flandern hinein. Eine ganze Anzahl interessanter Werke auf der Ausstellung zeigten als einziges für uns faßbares Merkmal zur kunstgeschichtlichen Bestimmung mehr oder weniger ausgeprägte Spuren der Rogerschen Anregungen.

Ein bedeutender Nachfolger Rogers hat die Tafel in der Kathedrale von Antwerpen geschaffen, die nebeneinander links die Zurückweisung des Opfers im Tempel, rechts die Vermählung Mariae und Josephs zeigt (29). Der von Roger nicht ganz leicht zu unterscheidende, aber weit weniger sicher und auffallend ungleichmäßig zeichnende Meister, der eine flackrige Lichtführung liebt und die Einführung vieler porträtmäßiger, etwas chargierter Köpfe, hat, wie mir scheint, auch die Beerdigung eines Bischofs in der Londoner National Gallery gemalt, wahrscheinlich auch den Edelheer-Altar in Löwen, das Mittelstück nach Roger kopierend, und endlich das hübsche Porträt einer Frau, das in Brügge zu sehen war (96, J. P. Heseltine). Wie nahe der Werkstätte Rogers wir mit dieser Gruppe von Bildern noch sind, wird bei einer Vergleichung des Altars von Cambrai (Prado) klar. Wir finden in diesem Altar, der urkundlich von Roger herrührt, an dem der Meister selbst aber offenbar nicht viel getan hat, Architekturmotive wieder, die wir von dem Bilde der Antwerpener Kathedrale her kennen.

Der Werkstatt Rogers angehörig, oder doch von einem treuen Schüler des Meisters gemalt sind die beiden Altarflügel mit je zwei Heiligen, geliehen von Ch. Sedelmeyer (97) die noch den strengen Stil unaufgelöst zeigen.

Der Meister von Flémalle hat gewiß seine historische Stellung dicht bei Roger, sei es, daß er ein Schüler Rogers war, sei es, daß er mit Jacques Daret identisch, wie eine neue geistreiche Hypothese vorschlägt, als Mitschüler Rogers anzusehen ist. Als ein unbezweifeltes Original von seiner Hand stand die bekannte Madonna aus der Somzée-Sammlung (23) auf der Ausstellung, tadellos erhalten, bis auf eine kleine übermalte Fläche. Das Bild ist mit den anderen in Brügge ausgestellten Stücken dieser Sammlung an eine Londoner Firma verkauft worden.

Sonst waren nur Kopien nach Schöpfungen dieses Meisters zu sehen, da auch die Dreifaltigkeit mit Engeln aus der Löwener Galerie (206), die öfters für ein Original gehalten worden ist, nur als ziemlich grobe Nachahmung aus der Zeit um 1500 betrachtet werden kann. Wichtig unter den Kopien, nicht sowohl wegen der Eigenschaften der Ausführung, wie vielmehr wegen der Bedeutung des zugrunde liegenden Urbildes ist das Triptychon aus Liverpool mit der Kreuzabnahme

Christi (22). Ein Fragment des Originals, der böse Schächer, ist in der Frankfurter Galerie erhalten. Der ursprünglich wahrscheinlich in Brügge stehende Flügelaltar war bei geöffneten Flügeln mindestens 4 m breit und 2 m hoch, gehörte zu den größten Werken der altniederländischen Malerei, und war wahrscheinlich das Hauptwerk des Flémaller Meisters. Teile dieses gewaltigen Werkes sind oft kopiert worden, so in dem Breitbilde zu S. Sauveur in Brügge, das mit Unrecht dem Gerard van der Meire (s. unten) zugeschrieben wird (120), in einem oft erwähnten Kupferstich des Bandrollen-Meisters und in einer Tafel mit der Kreuzabnahme, die Herr E. Schweitzer in Berlin kürzlich aus dem Florentiner Kunsthandel erworben hat.

In der Tafel der Gregorsmesse, aus der Galerie Weber (156), die v. Tschudi ganz mit Recht als Kopie nach dem Flémaller Meister bezeichnet hat, wurde die — merkwürdig späte — Jahreszahl 1514 entdeckt (die letzte Stelle der Zahl nicht ganz deutlich). Eine Wiederholung dieser Komposition (das Original?) befindet sich in Lissabon und ist publiziert von dem Besitzer des Bildes J. Moreira (mit dem wunderlichen Titel: Un problème de l'art, l'école portugaise créatrice des grandes écoles).

In ziemlich losem Zusammenhang mit dem Meister von Flémalle steht die hübsche aus der Zeit um 1500 stammende Madonna am Kamin, mit Engeln (24) aus der Sammlung des Sir Fr. Cook, deren Komposition einige Verwandtschaft zeigt mit der bekannten Petersburger Madonna des Meisters.

Wahrscheinlich geht die in mehreren Wiederholungen bekannte vor einer Kirchenapsis stehende säugende Madonna auf den Flémalle-Meister zurück. Ein besonders gutes Exemplar dieser Komposition befindet sich im Privatbesitz zu Gratz. Auf der Ausstellung war ein Exemplar aus englischem Besitz (89; James Mann) ein Triptychon — die selten fehlenden beiden musizierenden Engel auf den Flügeln (übrigens mit vertauschten Plätzen) —, eine mittelgute Arbeit, noch aus dem 15. Jahrhundert. Von einer freieren Wiederholung der Hauptfigur in einem Altarbild des Pseudo-Mostaert wird noch die Rede sein.

Die predellenartige, derb gemalte, aber höchst charaktervolle Tafel aus der Kirche von Hooghstraeten (341) mit Szenen aus der Geschichte Josephs, eine anscheinend nicht in einem Zentrum der niederländischen Kunsttätigkeit entstandene Arbeit von 1440 etwa läßt sich, soweit ich sehe, nicht besser bestimmen als durch Hinweis auf eine deutliche, wenn auch nicht sehr tief reichende Stilverwandtschaft mit dem Flémalle-Meister und ein Hinweis nach derselben Kraftquelle bleibt auch als einziges Mittel, jene vier merkwürdigen, kaum nach 1460 entstandenen

vier Kirchenväter aus dem Besitz des Herrn Le Roy (Paris; 318) kunsthistorisch unterzubringen.

Die im Gesamtcharakter altertümliche, nicht sehr bedeutende Andachtstafel aus S. Sauveur in Brügge (6 — Crucifixus, Maria und Stifter) erinnert in der Figur des Gekreuzigten entschieden an den Meister von Flémalle, dessen Tätigkeit auch sonst Spuren in Brügge hinterlassen hat.

Ich füge eine Reihe mittelguter Werke an, die zwischen 1450 und 1500 entstanden, wahrscheinlich in der Brabanter Gegend, nicht anders als durch unbestimmte Beziehungen zu Roger kunstgeschichtlich bestimmt werden können.

Daß die Madonna aus der Galerie Oppenheim ganz und gar nichts mit Gerard David (133) zu tun hat und daß sie in der Komposition genau übereinstimmt mit einer Madonna im Besitz des Earl of Crawford (132, mit falchem Dürer-Monogramm), habe ich schon früher bemerkt. Die Komposition, die als Mittelstück eines Triptychons in Lille (legs Reynart — auf den Flügeln: Engel) vorkommt, geht vielleicht auf Roger zurück. Die beiden Exemplare auf der Ausstellung sind sehr verschiedenartig in der Ausführung und schwerlich in einer Werkstatt entstanden. Das englische Bild ist weich, mit voller Farbe gemalt, ähnlich wie die vorhin erwähnte »Madonna« der Cook-Sammlung (24), während das Exemplar der Sammlung Oppenheim trocken und nüchtern, ohne Luft- und Raumvorstellung, wie eine Stickerei, ausgeführt ist und durch diese Eigenschaften der Ausführung an zwei unbedeutende Flügel mit weiblichen Heiligen erinnert, die von L. Harris geliehen waren (404, 405.)

Im losen Zusammenhang mit Rogers Kunst erschienen zwei schwache Werke, das von M. Colnaghi ausgestellte Diptychon mit Philippe Hinckaert als dem Stifter (31) und die kleine helle und nüchterne Beweinung Christi, die A. H. Buttery geliehen hatte (214). Hier und dort ist die Magdalenenfigur der berühmten Kreuzabnahme Rogers entnommen. Das Diptychon ist kaum vor 1470, die kleine einzelne Tafel kaum vor 1490 entstanden.

Von einem interessanten Nachfolger Rogers, von dessen Hand die Brüsseler Galerie die Darstellung eines vor Bischöfen predigenden Bischofs besitzt, ist die altertümliche Tafel, auch mit der Darstellung einer Predigt (344; von de Walle, Brügge). Vielleicht gehören die beiden Stücke zusammen. Das Bild in Brüssel stammt aus Brügge! Die Maßverhältnisse kann ich nicht vergleichen, da die Maßangabe im Brüsseler Katalog offenbar irrtümlich ist. Von demselben Meister, der mit einer spröden Technik eine fesselnde Zartheit der Empfindung, verbindet, rührt die Rückkehr des hl. Bruno in die Karthause her,

eine bescheidene, von besonderer Poesie erfüllte Tafel (171, Baron Bèthune). Ich glaube, wir haben hier einen zu Brügge um die Mitte des 15. Jahrhunderts tätigen Meister vor uns. Einige Stileigenschaften gemeinsam mit dieser Gruppe von drei Bildern zeigt das Triptychon mit der Gregormesse in der Mitte, das durch die Versteigerungen Ruhl, Habich, Hoesch, Huybrechts gegangen und nun von Herriman (Rom; 87) ausgestellt war. Diese schwache Malerei, in der älteren Literatur stark überschätzt, steht nicht auf der Höhe der stilverwandten Werke.

Ein bestimmter, um 1480 in den Südniederlanden tätiger Meister, der von Bouts vielleicht mehr als von Roger bestimmt ist, und dessen scharfe, häßliche Typik leicht wiederzuerkennen ist, hat die Altarflügel geschaffen, die in falscher Zusammenstellung als ganzer Altar auf der Ausstellung zu sehen waren (110; Ch. L. Cardon, Brüssel). Dargestellt ist die Königin von Saba vor Salomon mit Geschenken, auf dem anderen Flügel: ein Bote vor David (?); auf den Rückseiten, jetzt neben den Innenbildern: die Verkündigung. Das verschollene Mittelstück zeigte wahrscheinlich die Anbetung der Könige. Das Hauptwerk dieses Meisters ist der auf der Auktion Feschenbach zu Köln versteigerte, jetzt im Kölner Museum bewahrte große Altar (einige Teile hier von einem Schüler) mit der Heimsuchung, dem Passafest und anderen Darstellungen. Im Besitz der Herren v. Radowitz in Madrid befindet sich ein kleiner Altar mit Holzschnitzerei in der Mitte, dessen Flügel von demselben Meister herrühren, und endlich ist die interessante Tafel mit dem Götzendienst Salomons, die am 9. Dezember 1902 bei Muller in Amsterdam verkauft worden ist (aus Middelburg stammend, jetzt im Rijksmuseum zu Amsterdam), von ihm.

Mit ruhiger Sicherheit und besonders großem Erfolg konnte auf der Ausstellung die Persönlichkeit des Dierick Bouts erkannt, konnte das ihm Zugehörige aus dem reichen Material gesondert und geordnet werden, weil der mittlere Hauptteil seines beglaubigten und überdies tadellos erhaltenen Löwener Werkes, das Abendmahl Christi, als Maßstab und Ausgangspunkt gegenwärtig war (36). Zwischen dem März 1464 und dem Februar 1468 war Bouts an dem Sakramentsaltar tätig, er sollte während dieser Arbeit nichts anderes unternehmen und allen Fleiß und alle Kunst daran wenden.

Nicht eigentlich beglaubigt, aber durch alte, von der Stilkritik bestätigte Tradition als Schöpfung desselben Meisters geltend stand auch der andere Altar aus der Löwener Peterskirche auf der Ausstellung (35), das Martyrium des hl. Erasmus. Mit unbeholfener Feierlichkeit und naiver Sachlichkeit ist der furchtbare Vorgang geschildert. Die wunderbar sorgsame, aber etwas befangene Durchführung scheint darauf zu

deuten, daß dieses, übrigens vollkommen erhaltene Werk eher vor, als nach dem Sakramentsaltar entstanden ist. Der Hippolytus-Altar aus Brügge wird seines grausigen Motivs wegen stets in engem Zusammenhang mit dem Erasmus-Altar erwähnt. Die Arbeit steht nicht ganz auf der Höhe der Löwener Altäre, sei es daß die Gestaltungskraft des Meisters im Schwinden war, als er dieses Werk ausführte, sei es, daß er hier nicht seine ganze Kraft einsetzte. Zweifel an der Autorschaft halte ich für unberechtigt. Übrigens ist die Tafel nicht ganz so gut wie die beiden Löwener Stücke erhalten.

Mit der grau in grau gemalten Figur Johannes des Täufers aus Wörlitz (219) war ein Teil eines zerstreuten Altares auf der Ausstellung. Man sieht in der Figur des Evangelisten Johannes in München, der Gefangennahme Christi ebendort, der Auferstehung Christi in Nürnberg und diesem Wörlitzer Stück zwei beiderseitig gemalte Altarflügel. In den Maßen stimmt das Wörlitzer Bild genau zu der Gefangennahme Christi, während die beiden anderen Stücke, unter sich gleich groß, wesentlich breiter sind. Für diese Abweichung der Breitenmaße weiß ich keine Erklärung zu geben.

Zwei Tafeln aus der Galerie Thiem bewährten sich in der Nachbarschaft des Löwener Abendmahls als echte Schöpfungen des Dierick Bouts, das kleine wundervoll erhaltene, aus Mailand stammende »Gastmahl bei Simon« (39) und das mindergut erhaltene Bild mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes — im Hintergrunde die Türme von Brüssel (40), das ehemals zu Wien in der Sammlung Fr. Lippmann gewesen ist und angeblich von Malta stammt. Die Komposition des »Gastmahls bei Simon« kommt mindestens in drei alten Kopien vor (Brügge; Brüssel, Galerie; Pariser Privatbesitz). Mit noch größerer Sicherheit als in dieser Kreuzigung wurde die Formauffassung des Löwener Meisters in dem Porträt eines Mannes (38) aus der Galerie Oppenheim wiedererkannt, das dieser Sammler so glücklich war zusammen mit zwei anderen ausgezeichneten altniederländischen Porträts vor einigen Jahren zu erwerben. Das tadellos erhaltene Bildnis erinnert mit der hohen Kopfform, den geradlinigen Zügen an die Bildnisse der Gerechtigkeitstafeln in Brüssel und gehört der letzten Zeit des Meisters an. Den Freunden der Berliner Galerie war das Fragment mit dem anbetenden Joseph, das Herr Noll aus Frankfurt a. M. geliehen hatte (44), sehr interessant, insofern wie es ein Rest jener Tafel ist, von der ein anderes Stück, die Halbfigur Mariae, sich in Berlin befindet. Der ausgestellte Teil ist nicht ganz so gut erhalten wie das Berliner Fragment. Die Bestimmung auf Dierick Bouts ist vor langer Zeit von Scheibler vor dem Berliner Bildchen getroffen worden, namentlich wohl im Hinblick auf das zierliche Triptychon mit

der Anbetung der Könige in München. Eine alte Kopie der ganzen Tafel befindet sich im Berliner Privatbesitz.

Eine höchst interessante Darstellung des hl. Lukas und der Madonna, in der Komposition angeregt durch die berühmte Tafel Rogers, ganz im Stil des Bouts, fand auf der Ausstellung viel Beachtung als eine neue Erscheinung. Das im Besitz des Lord Penrhyn (115) befindliche Bild ist leider scharf geputzt und nicht im besten Zustand. Die Landschaft und die Gestalt des Evangelisten sind des Meisters würdig, während die plumpen Gestalten der Gottesmutter und des Kindes der Bestimmung zu widersprechen scheinen. Vielleicht haben wir hier eine vergleichsweise frühe Schöpfung des Lowener Meisters vor uns. Nur als frühe Arbeiten in das »Werk« des Meisters aufzunehmen wären auch die beiden kleinen Madonnenbilder aus dem Besitz der Mrs. Stephenson Clarke (43. 54). Das bessere dieser Täfelchen (43) zeigt eine Anordnung mit Garten und Baulichkeiten, wie sie die holländischen Maler des 15. Jahrh., aus deren Kreis Bouts hervorgegangen ist, liebten. Die Halbfigur der Madonna aus dem Besitz des Grafen Fr. Pourtalès (269) weiß ich auch jetzt, wie bei Gelegenheit der Berliner Renaissance-Ausstellung, nirgends besser als im »Werk« des Löwener Meisters unterzubringen.

Der als »Meister der Himmelfahrt Mariae« seit einigen Jahren in der kunstgeschichtlichen Literatur oft genannte Meister hängt aufs engste mit Bouts zusammen, dessen Kompositionen er wiederholt, dessen Formenbehandlung er nachahmt. Viel Eigenes hat er nicht zu bieten. Die Hypothese, daß wir in ihm den Sohn des Dierick Bouts, Albert Bouts zu sehen hätten, ist leicht zu begründen. Von ihm war das Doppelbild aus der Sammlung Crews, Moses vor dem brennenden Busch und Gideon (41), eigentlich zwei Altarflügel, die unglücklich zusammengesetzt sind (von v. Tschudi auf der Burlington Fine Arts Club-Ausstellung richtig bestimmt) wiederzusehen. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören die beiden Altarflügel mit Heiligen und geistlichen Stiftern aus der Sammlung v. Kaufmann (141. 142).

Die häufig vorkommenden Brustbilder Christi und Mariae in mehreren Varianten scheinen ganz besonders in Löwen beliebt gewesen zu sein. Fast stets, auch in schwächeren und vergleichsweise späten Stücken dieser Art ist der Stilzusammenhang mit Diérick Bouts deutlich, während im 16. Jahrhundert das Vorbild des — aus Löwen stammenden — Quinten Matsys maßgebend wird.

Die Brustbilder Christi und Mariae, die auf der Ausstellung zu sehen waren, stelle ich hier zusammen, so weit sie den Stilcharakter des 15. Jahrhunderts zeigten:

365 (van Speybrouck) Maria. Aus den Versteigerungen Clavé und Haberthür. Genau entsprechende Bilder im Louvre, in der Londoner National Gallery (mit Christus als Gegenstück), auf der Versteigerung Westenberg (1902) und sonst. Alte Kopie nach D. Bouts.

238 (de Somzée) Christus, ganz von vorn. Nachfolger des D. Bouts.

252. 253 (Vte Ruffo) Christus und Maria. Gegenstücke. Meister der Himmelfahrt Mariae.

237 (Dr. Martius, Kiel) Christus. Meister der Himmelfahrt Mariae.

95 (Dr. Hofstede de Groot, Haag) Christus und Maria, auf einer Tafel nebeneinander. Der Kopf Christi restauriert. Meister der Himmelfahrt Mariae.

239 (Peyralbe, Brüssel) Christus. Schwache Nachahmung des typischen Löwener Vorbildes.

248 (Bequet, Namur) Christus. Ziemlich schwache Nachahmung des typischen Löwener Vorbildes.

193. 194 (S. Gilles, Brügge) Christus und Maria. Gegenstücke. Stil des Meisters von S. Sang, um 1510 (s. unten).

Die Nachwirkung des Dierick Bouts war — von dessen Brustbildern Christi und Mariae abgesehen — nicht stark fühlbar unter den ausgestellten Werken. Am ehesten von seiner Typik beherrscht schien mir die um 1490 entstandene Darstellung des Pfingstfestes (53, Brügger Privatbesitz).

Die große Kunst des Hugo van der Goes war auf der Ausstellung durch den »Marientod« aus der Brügger Akademie vertreten (51). Man schien endlich die von der deutschen Kunstforschung schon vor Jahrzehnten vorgeschlagene Zuschreibung anzuerkennen, während noch immer die sonderbare Behauptung wiederholt wurde, die Tafel sei schlecht erhalten. Sie ist in Wahrheit ungewöhnlich gut erhalten, und die auffällig kühle, bläuliche Tönung, die etwas scharfen Farbenkontraste, hier ungemildert und nicht verfälscht durch warm tönenden Firniß, sind dem Meister eigentümlich. In der dramatischen Lebhaftigkeit, der Tiefe des Ausdrucks, der Mannigfaltigkeit der Gesten, in der Meisterschaft der Zeichnung, im Verständnis des Körperbaues steht dieses Bild vielleicht unter allen altniederländischen Werken an erster Stelle. Bei weitem nicht so charakteristisch, weder in den Typen noch in der Färbung, scheint mir der kleine Flügelaltar mit der Anbetung der Könige, den der Fürst Liechtenstein geliehen hatte (52), ein überaus köstliches, emailartig funkelndes Werk, dessen Komposition in eigentümlicher Art durch die engen Raumverhältnisse beschränkt ist.

Schließlich ist das Stifterpaar in dem Hippolytus-Altar des Dierick Bouts von van der Goes! Diese höchst merkwürdige Tatsache, die vor Jahren schon v. Tschudi bemerkt hatte, wurde unter den günstigen Beobachtungsverhältnissen deutlich. Die in tiefer schwärzlich violetter Tönung des Kostüms, mit weißlichem Teint, ungemein eindrucksvoll im Umriß und koloristisch reizvoll im Gegensatz zu dem hellen Grün der Landschaft sich heraushebenden Stifterfiguren lassen die — in diesem Falle besonders schwächliche — Leistung des Löwener Meisters weit hinter sich. Von Goes (nicht von Bouts) ist auch die einfarbige Heiligenfigur auf der Rückseite des Stifterflügels. Wahrscheinlich hinterließ Bouts den Altar unvollendet bei seinem Tode, im Jahre 1475, und Goes führte den Auftrag zu Ende. So wäre ein Datum für das Werk des einen und des anderen Meisters gewonnen.

Das aus der Spitzer-Sammlung stammende Täfelchen mit der Halbfigur der Gottesmutter, das jetzt Frau O. Hainauer gehört (107), hat in der Zeichnung, namentlich der Hände, vieles, was an van der Goes erinnert, ist für den Meister selbst aber zu gering.

Eine sehr häufig, zumeist in sehr geringwertigen Wiederholungen vorkommendes Brustbild der Kreuzabnahme, das in Brügge durch ein Exemplar aus der Galerie von Tournay (388) vertreten war, geht auf Hugo van der Goes zurück, wovon man sich vor den besten Exemplaren, z. B. in Neapel, leicht überzeugen kann.

Ein tüchtiger Meister, der vor 1470 tätig war und in den Typen etwas an Hugo van der Goes erinnert, hat derb aber ernst und großzügig die Tafel mit einem Donator (angeblich Hieronymus de Busleyden) und dem hl. Hieronymus (101; F. P. Morrell, London) gemalt, vielleicht derselbe Meister, von dem die schwere Halbfigur des Jacobus maior (90; Vincent Bareel, Cappellen) herrührt.

Hier sei des Gerard van der Meire gedacht, von dessen Tätigkeit wir keinerlei Vorstellung haben. Die verschiedenen Stücke, die diesem Meister in Belgien zugeschrieben werden, sind von verschiedenen Meistern, und keines davon ist nachweislich ein Werk Gerards. Das wichtige Bild, das unter diesem geheimnisvollen Namen gezeigt wird, die breite, sehr bedeutende, um 1460 entstandene Tafel in S. Bavo zu Gent, war nicht auf der Brügger Ausstellung, wo ich auch vergeblich nach einer Arbeit derselben Hand gesucht habe.

Dagegen war auf der Ausstellung die predellenartige Darstellung der Einnahme Jerusalems (119; de Ruyck, Gent), die früher öfters dem van der Meire zugeschrieben und als Predelle des Triptychons in S. Bavo betrachtet worden ist. Nach Weale stammt diese namentlich kulturhistorisch bemerkenswerte Tafel aus einer Kapelle in der Krypta

der Genter Kathedrale. Wie dem auch sei, im Stilcharakter hat sie mit dem Triptychon nichts zu tun und erscheint um ein Menschenalter jünger.

Ein ganz anders gearteter Maler, ein wesentlich kopierender unerfreulicher Brügger, hat die breite Tafel mit Passionsdarstellungen geschaffen, die zu S. Sauveur in Brügge traditionell Gerard van der Meire genannt wird. Das Datum »1500« auf dem Rahmen ist glaubhaft. Der Maler hat dem großen Altar des Flémalle-Meisters bekanntlich mehrere Figuren entnommen (s. oben). Von der Hand dieses Malers, den man den Brügger Meister von 1500 nennen könnte, besitzt die National Gallery zu London eine sehr genau, aber sehr trocken, mit Anlehnung an Schongauer, ausgeführte Ecce homo-Darstellung, und der Prado ein Bild mit dem Eselswunder des hl. Antonius.

Endlich stehen im Museum zu Antwerpen mehrere Tafeln, dem Gerard van der Meire zugeschrieben, die von einem liebenswürdigen, ziemlich fruchtbaren Meister herrühren, der um 1510 tätig, auf der Ausstellung durch ein Triptychon mit der Anbetung der Könige (327; G. Donaldson »Margarete van Eyck« s. oben) vertreten war. Ein Hauptwerk dieses Malers, dessen Figuren etwas steif, dessen Landschaft besonders hübsch zu sein pflegt, befindet sich in der Sammlung des Chev. Mayer van den Bergh zu Antwerpen, eine Anbetung der Könige. Sonst kenne ich noch mehr als 10 Bilder von seiner Hand.

Memling war überaus reich vertreten. Die Werke aus dem Johanneshospital gaben mit ihren Daten ein festes Gerüst. Die überallher geliehenen Tafeln fügten sich ein, sodaß eine lange vielgliedrige und ununterbrochene Vorstellungskette geboten wurde. Im allgemeinen war das Ergebnis der Studien bei dieser einzigen Gelegenheit erfreulich positiv. Die allermeisten Bestimmungen wurden bestätigt. Ich reihe die Bilder Memlings auf, den Nummern des Kataloges folgend:

16 (Baron Oppenheim) Bildnis eines alten Mannes. Besonders feines Porträt aus der Frühzeit Memlings, nahe verwandt dem Bildnis des alten Mannes in Berlin. Nicht ganz tadellos erhalten. Namentlich die Hände höchst charakteristisch. Sonderbarerweise als ein Werk des Jan van Eyck ausgestellt.

55 (Antwerpen) Porträt des Medailleurs Spinelli (geb. 1430). Nach dem Alter des Dargestellten wahrscheinlich bald nach 1470 entstanden.

56 (Duke of Devonshire) Der Flügelaltar mit der Madonna und

Heiligen, gestiftet von Sir John Donne. Wie Weale nachgewiesen hat, vermutlich 1468 entstanden.

57, 58 (Leopold Goldschmidt, Paris) Die Bildnisse des Thomas Portinari und seiner Gemahlin. Die erst kürzlich im Florentiner Kunsthandel aufgetauchten Tafeln leiden unter einem sehr schweren und gelben Firniß. Der Zustand unter dem Firniß ist etwas unklar und keineswegs einwandfrei, besonders der dunkle Hintergrund in dem Bildnis des Mannes ist verdächtig. Entstanden um 1475, etwa gleichzeitig mit dem Altar der Portinari, dem Meisterwerk des Hugo van der Goes.

59 (Brügge, Hospital) Der große Altar mit der Madonna und Heiligen. Das Datum auf dem Rahmen, 1479, ist nicht durchaus zuverlässig, aber wohl glaubhaft. Die Malerei ist stellenweise stark beschädigt und sehr mangelhaft restauriert. Arge Retuschen stören namentlich im Mittelfelde und auf der Außenseite. Am besten erhalten ist die Innenseite des linken Flügels.

60 (Brügge, Hospital) Der Floreins-Altar, inschriftlich beglaubigt und datiert 1479 auf dem Originalrahmen. Vollkommen erhalten und von höchster Feinheit.

61 (Brügge, Hospital) Der Flügelaltar mit der Beweinung Christi, gestiftet von Adriaen Reyns, datiert 1480. Früher öfters ganz mit Unrecht bezweifelt.

62 (Brügge, Hospital) Die Sibylle Sambetha, die porträtierte junge Frau ist durch spätere Aufschrift zur Sibylle gemacht worden. Glaubhaft datiert 1480.

63 (Leopold Goldschmidt) Madonna mit weiblichen Heiligen. Schon auf der Londoner Leihausstellung in der New Gallery, damals ausgestellt von Mr. Bodley, allgemein anerkannt. Schwache Kopie danach in der venezianischen Akademie. Unter gelbem Firniß nicht tadellos erhalten. Dem Stil nach um 1480 entstanden.

64, 65 (Brüssel) Die Bildnisse des Willem Moreel und seiner Gattin. Nach dem Alter des Dargestellten, der 1484 in dem Altar des städtischen Museums zu Brügge (66) dargestellt ist, wahrscheinlich noch etwas vor 1480 entstanden.

66 (Brügge, Städtisches Museum) Der große, von Moreel gestiftete Altar von 1484.

67 (Brügge, Hospital) Das Doppelbild der Madonna und des Martin van Nieuwenhove. Datiert 1487.

68 (Brügge, Hospital) Der Ursula-Schrein. Das oft angegebene Datum »1489« bezeichnet die Entstehungszeit dieses Werkes nicht mit Sicherheit, darf vielmehr nur als terminus ante quem betrachtet werden.

Der Stil paßt aber sehr wohl zu diesem späten Termin. Die Erhaltung ist leider nicht vollkommen; einige Tafeln sind ein wenig verrieben.

69 (Brüssel) Martyrium des hl. Sebastian. Unter stark vergilbtem Firniß. Dem Stil nach bald nach 1470 entstanden.

70 (Baron Oppenheim) Porträt eines jüngeren Mannes. Um 1470 entstanden.

71 (Nardus, Paris) Bildnis einer alten Frau. Gegenstück zu dem Porträt des alten Mannes in Berlin. Aus der Sammlung Meazza in Mailand. Besonders fein empfundene Schöpfung aus der Zeit vor 1470.

72 (Fürst Liechtenstein) Madonna in Halbfigur. Die Tafel stellt ursprünglich wohl die Madonna in ganzer Figur dar und ist nur fragmentarisch erhalten. Aus mittlerer Zeit, von 1480 etwa.

73 (Haag, Mauritshuis) Bildnis eines Mannes. Höchst ausdrucksvoll. Aus mittlerer Zeit.

74, 75 (Hermannstadt, Gymnasium) Stifterbildnis eines Mannes mit seinem Sohne. Bildnis der Gattin des Stifters. Ausschnitte aus den Flügeln eines Triptychons, auf denen die Stifter mit Heiligen dargestellt waren. Der Grund stark übermalt. Bald nach 1480 dem Stil nach entstanden.

76 (Brocklebank, London) Fragment aus einer großen Tafel mit der Ecce homo-Darstellung. Der stark übermalte Rest einer sehr bedeutenden Schöpfung Memlings. Die wenigen erhaltenen Partien, namentlich der Kopf des Soldaten zu äußerst rechts, und die erste Hand vom linken Rande lassen die Art und die Qualität des Meisters deutlich genug erkennen. Das interessante Stück war in der New Gallery in London als »Massys« ausgestellt.

77 (G. Salting, London) Bildnis eines jungen Mannes. Aus der Sammlung Felix. Die feingliedrigen Hände erinnern ein wenig an Roger. Dennoch glaube ich nicht, daß dieses sehr zarte und liebenswürdige Bild eine besonders frühe Arbeit Memlings ist. Es scheint nach 1470 entstanden zu sein.

78 (A. Thiem) Madonna mit einem Engel. Die reizende, nicht tadellos erhaltene Tafel tauchte vor wenigen Jahren im Privatbesitz zu Mailand auf. Der steinerne Thron erinnert in den Dekorationsformen an denjenigen auf der großen Madonnentafel des Louvre, die der Spätzeit des Meisters angehört. Unser Bild erscheint ein wenig altertümlicher.

79 (Wörlitz) Madonna mit zwei Engeln. Diese Tafel ist eine der wenigen aus der Reihe der unter sich nah verwandten Madonnen-

bilder, die mich ein wenig befremdet. Die schwächliche Haltung wird vielleicht durch späte Entstehungszeit allein nicht ausreichend erklärt. In der Komposition dem bekannten Bilde in Florenz entsprechend, ist das Wörlitzer doch durchaus keine Kopie nach jener Tafel.

80 (Clemens, München) Die Geburt Christi. Das Täfelchen, das aus Spanien stammt, wurde schon auf der Münchener Leihausstellung 1901 als ein feines Werk Memlings begrüßt. Die seitdem vorgenommene Reinigung hat den Reiz erhöht. Vor 1470 entstanden.

81 (Fürst Liechtenstein) Madonna mit dem hl. Antonius und dem Stifter. Das Datum 1472 ist unecht, vielleicht aber beachtenswert und glaubhaft, da die Zahl von dem verlorenen Originalrahmen abgeschrieben sein könnte. Schon das Kostüm des Stifters zeigt, daß wir es in der Tat mit einer ziemlich frühen Arbeit des Meisters zu tun haben.

82 (Stephenson Clarke) Madonna mit zwei Engeln. Ganz und gar übermalt, aber an einzelnen Partien mit Sicherheit als Original Memlings zu erkennen.

83 (Baron L. Béthune) Madonna mit musizierenden Engeln. Sorgfältige und genaue Schulkopie der Nieuwenhove-Madonna; drei Engel recht ungeschickt hinzugefügt.

84 (Antwerpen) Das große Triptychon von Najera, das vor einigen Jahren für das Antwerpener Museum erworben worden ist. Wahrscheinlich für Spanien, in ungewohnt großen Verhältnissen von Memling ausgeführt und nicht besonders gut erhalten. Die laut gewordenen Zweifel sind ganz unberechtigt. Aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts.

85 (Fürst Radziwill) Die Verkündigung. Die Tafel von höchst eigenartiger Komposition und besonderer Feinheit in Empfindung und Durchführung wurde von Waagen als ein von 1482 datiertes Werk in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt. Jetzt ist von dem Datum nichts zu sehen. Vielleicht stand die Zahl auf dem verlorenen Originalrahmen. Der reife Stil des Bildes entspricht wohl dem Datum 1482.

86 (Bachhofen, Basel) Der hl. Hieronymus. Aus der Sammlung Schubart. Teilweise schlecht erhalten und nicht besonders glücklich in der Anordnung, aber echt, aus der mittleren Periode.

91 (Fürst Doria, Rom) Beweinung Christi. Nicht in allen Teilen gut erhalten und unter trübem Firniß. Nach 1480 entstanden, später als die entsprechende Komposition in Brügge (61) und wesentlich

später als der Flügelaltar mit der Beweinung Christi bei Herrn v. Kaufmann in Berlin (92).

92 (v. Kaufmann, Berlin) Flügelaltar mit der Beweinung Christi und den Heiligen Jacobus und Christoph auf den Flügeln. Aus der Sammlung Heath. Aus der früheren Zeit des Meisters, von 1470 etwa.

111 (Pacully, Paris) Die Einkleidung des hl. Ildefonsius durch die Madonna. Diese aus Spanien stammende Tafel scheint das Werk eines vortrefflichen Nachfolgers Memlings zu sein.

140 (Earl of Northbrook) Madonna in Halbfigur. Von einem tüchtigen wesentlich kopierenden Nachfolger Memlings.

176 (Straßburg i. E.) Sechs Täfelchen: Gottvater mit Engeln. Die Hölle. Der Tod. Ein Totenschädel. Die Eitelkeit, eine nackte Frau mit Spiegel. Das Wappen des Stifters. — Vortreffliche und besonders tief gefärbte Arbeit aus der Spätzeit des Meisters. Das Hündchen, das neben der nackten Frau steht, scheint dasselbe Tier zu sein, das bei der Donatrix in Hermanstadt zu sehen ist. Diese Bilderfolge stammt aus Italien und ist wahrscheinlich für einen Italiener ausgeführt worden.

215 (Sommier, Paris) Madonna in Halbfigur. Von einem tüchtigen unmittelbaren Nachahmer Memlings, vielleicht demselben, von dem die unter No. 140 notierte Tafel.

Mit dieser Liste ist die Zahl der Werke erschöpft, die den Stilcharakter Memlings in deutlicher Ausprägung zeigen.

Zwei relativ schwache, allem Anschein nach in Brügge zwischen 1470 und 1490 tätige Meister traten auf der Ausstellung deutlich hervor. Diese Kunstgenossen und Landsleute Memlings teilen manche Eigenschaften mit dem großen Meister, sie sind namenlos, und ich bin gezwungen, sie je nach einem Hauptwerke zu benennen. Das bekannte Breitbild der Brüsseler Galerie (114, nach Weale 1489 entstanden), die Madonna mit 11 weiblichen Heiligen, schwankend und unselbständig in der Typenbildung, hell und nüchtern in der Färbung, rührt von dem Maler her, der die Legende der hl. Lucia auf einer länglichen Tafel in drei Abteilungen (50, S. Jacques, Brügge) geschildert hat. Diesen Maler, der sich an Rogers und Memlings Vorbild hält, der steife Bewegungen und schlanke Figuren liebt, könnten wir »Brügger Meister von 1480« — diese Jahreszahl steht auf dem Bilde der Lucia-Legende — nennen. Der Turm von Notre Dame zu Brügge ist in diesem Stück und auch in zwei anderen Arbeiten des Meisters zu sehen, nämlich in dem Altarbild mit der hl. Katharina im museo civico zu Pisa (hier ist nur der mittlere Teil von seiner Hand) und

in dem sehr schwachen Madonnenbilde, das auf der Versteigerung Fondi (Rom 1895) vorkam.

Weit reicher ist das »Werk« des ebenfalls sicher in Brügge und etwa gleichzeitig tätigen Meisters, dessen am meisten hervortretende Schöpfung die 8teilige Schilderung der Ursula-Legende bei den soeurs noires zu Brügge ist (46. 47). Man hat diese etwas unbeholfenen aber freundlichen Täfelchen, die eher noch in den 70er als in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind, namentlich im Hinblick auf Memlings Ursula-Schrein beachtet und ganz mit Recht hier eine frühere Brügger Gestaltung der reichen Historie begrüßt. Nichtsdestoweniger ist der Meister dieser Tafeln in seiner Gesamtwirksamkeit wohl von Memling angeregt. Die Figuren der Kirche und Synagoge gehören offenbar zu demselben Altar wie die Flügeltafeln, die auf der Vorderseite je 4 Szenen aus der Legende der hl. Ursula und auf der Rückseite 4 Evangelisten und 4 Kirchenväter zeigen. Dieser Meister ist besonders kenntlich an dem weißlichen Fleischton, dem rötlichen Haar und den schwarzen Augen seiner weiblichen Gestalten, er liebt ziemlich niedrige Proportionen und große Köpfe. Auf der Ausstellung war von derselben Hand die Halbfigur der Madonna mit zwei Engeln, die die Krone tragen, aus dem Aachener Museum (173), und ein in jeder Beziehung dieser Tafel nah verwandtes Werk ist die hübsche Madonna, die Herr Steinmeyer in Köln besessen hat (jetzt bei Mr. Nardus in Paris) und die kürzlich in der Zeitschrift für christliche Kunst publiziert worden ist. Ein ausgezeichnetes Hauptwerk dieses »Meisters der Ursula-Legende« ist die Altartafel bei Herrn Geheimrat v. Kaufmann in Berlin mit Anna-Selbdritt und 4 Heiligen in ganzer Figur. Ich kenne außer anderen Tafeln ein Triptychon dieses Malers aus dem Besitz des Duca di Parma und ein von 1486 datiertes Diptychon bei Fairfax Murray in London. Die interessante, grau in grau gemalte Folge der Grafen von Flandern (aus der Bibliothek der Abtei von Dunes, jetzt im Seminar zu Brügge, 408—413), datiert von 1480, erinnert an die Werke des Meisters der Ursula-Legende.

Als eine Schöpfung der Brügger Kunst, die keinen deutlich wahrnehmbaren Zusammenhang mit einer der bekannten Persönlichkeiten zeigt, verzeichne ich hier das öfters in ganz anderem Zusammenhang erwähnte Triptychon aus Sigmaringen (49), das ein auffällig frühes Datum — 1473 — trägt und ebendeshalb historisch beachtenswert erscheint. Der bedeutende Meister dieses vom Bürgermeister de Witte gestifteten Altärchens erscheint nicht wie ein Schüler Memlings, eher wie ein Mitschüler Memlings bei Roger van der Weyden.

Den Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi im Mittelfelde aus dem Seminar zu Brügge (42) betrachte ich als Arbeit eines Brügger Meisters aus keinem bessern Grunde, als weil die Provenienz dafür spricht. Die in den 60er oder 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstandene Malerei erinnert mit den scharf markierten Typen an eine Darreichung Christi im Tempel im Bargello zu Florenz. Der Schulzusammenhang mit Roger ist hier wie dort nicht zu übersehen. Kein Schluß aus der Provenienz kann in Hinsicht auf das erheblich feinere Bild mit zwei Darstellungen unbekannten Inhalts gezogen werden, das in der Kapelle von S. Sang zu Brügge bewahrt, dorthin erst im 19. Jahrhundert gekommen sein soll (45). Der Stil des übel zugerichteten, um 1470 entstandenen Gemäldes gestattet mir keine nähere Bestimmung.

Ein unbekannter, nicht sehr bedeutender, aber ziemlich selbständiger Brügger Meister hat kurz vor 1500 die beiden Flügel mit Szenen aus der Legende des hl. Georg gemalt, die sich im städt. Museum von Brügge befinden (307. 307 bis).

Die Entwickelung der Brügger Malerei weiter verfolgend, reihe ich katalogartig die Werke auf, die als Schöpfungen Gerard Davids auf der Ausstellung zu erkennen waren. Die Wandlungen im Stil dieses Meisters sind weit merkwürdiger und überraschender als die Stilwandlungen in Memlings Kunst. Eine lückenlose Kette bot die Ausstellung nicht, sodaß ich auf verschiedene Zwischenglieder, die fehlten, hinweisen muß. Gerard David war bereits 1484 Meister in Brügge, während die Brügger Gerechtigkeitsbilder, von 1498 datiert und die berühmten, allgemein anerkannten Hauptwerke noch weit später entstanden sind! Er starb erst 1524.

117. (Notre Dame, Brügge) Die Transfiguration. Matte und lahme Arbeit aus der letzten Zeit des Meisters, sehr hell und kühl gefärbt.

121. 122 (Brügge, städt. Museum). Die besten Tafeln mit der Geschichte des Sisamnes aus dem Brügger Stadthaus. Datiert 1498. Mit den etwas unklaren urkundlichen Nachrichten allein ließe sich schwerlich beweisen, daß diese Tafeln von David herrühren. Die stilkritische Betrachtung, die Vergleichung mit den anderen beglaubigten Schöpfungen des Meisters, im Verein mit den urkundlichen Nachrichten schlägt jeden Zweifel nieder. Gut erhalten unter trübem und ungleichem Firniß.

123 (Brügge, städt. Museum) Flügelaltar mit der Taufe Christi im Mittelfelde, gestiftet von Jan des Trompes, datierbar nach den von Weale festgestellten Lebensdaten der dargestellten Frauen des Stifters. Die Innenseite kurz vor 1502, die Außenseite um 1508.

124 (Rouen, Museum) Die Madonna inmitten weiblicher Heiligen. Wie Weale festgestellt hat, authentisch und 1509 entstanden. Tadellos erhalten.

125 (De Somzée, Brüssel) Dreiteiliger Altar mit Anna Selbdritt, Nikolaus und Antonius von Padua. Aus den hierzu gehörigen erzählenden Tafeln wurde eine »châsse« fabriziert, die ganz kürzlich wieder auseinandergenommen worden ist. Die kleinen Tafeln sind in den Besitz der Lady Wantage übergegangen. Aus der Sammlung des Kardinals A. Despuyg vor 8 Jahren etwa nach Paris gebracht, ist dieser übermäßig große Altar wahrscheinlich ursprünglich für die iberische Halbinsel geschaffen worden und nimmt im »Werk« Davids etwa die Stellung ein, die der Altar von Najera in Memlings »Werk« einnimmt. Aus der späteren Zeit des Meisters, bald nach 1510.

128. 128 bis (Sigmaringen) Die Verkündigung. Der alte Firniß ist von diesen Tafeln etwas zu energisch entfernt worden, sonst sind sie gut erhalten. Um 1510.

134. 134 bis (v. Kaufmann) Johannes d. T. und der hl. Franciscus. Die beiden kleinen Tafeln habe ich schon des öfteren als feine und charakteristische Werke aus der früheren Zeit Gerard Davids erwähnt. Aus den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts.

135 (Brüssel) Die Anbetung der Könige. Stellenweise schlecht erhalten. Vor langer Zeit schon im Hinblick auf die Gerechtigkeitsbilder in Brügge von Scheibler bestimmt, trotzdem als »inconnu« auf der Ausstellung. Oft kopiert. Um 1500 entstanden.

138 (J. Simon, Berlin) 4 Täfelchen von einem Altar, die Heiligen Franciscus, Hieronymus, Christoph und Antonius. Charakteristische Arbeit aus der mittleren Zeit des Meisters.

149 (Baron Schickler, Paris) Lunette mit Gottvater und zwei Engeln. Tadellos erhaltenes Meisterwerk Davids, aus der mittleren Zeit.

172 (De Somzée) Der hl. Hieronymus. Gut erhaltene und fein empfundene Arbeit aus der früheren Zeit des Meisters.

209 (Straßburg i. E.) Madonna in Halbfigur. Auf der Versteigerung Hulot zu Paris erworben. Von Holz auf Leinwand übertragen. Variante der Komposition des in der Galerie Brignole Sale zu Genua bewahrten Bildes, von dem die Brüsseler Galerie kürzlich eine genaue Wiederholung erworben hat. Die Variierung besteht fast nur darin, daß der Kopf des Kindes gedreht und gehoben ist. Gute Ausführung im Stil der Spätzeit Davids.

218 (Pacully, Paris) Maria, den toten Christus beklagend. Aus Spanien erworben. Eng begrenzte Komposition; die Köpfe Mariae und

Christi dicht beieinander auf relativ kleiner quadratischer Fläche. Aus der mittleren Zeit des Meisters.

268 (Baron Béthune, Brüssel) Die Madonna in Halbfigur, auf runder Fläche. Etwas ungewöhnlich im Typus der Madonna. Aus der Frühzeit des Meisters.

343 (Martin Le Roy, Paris) Die heilige Familie. Eng umgrenzte Komposition, mit relativ großen Köpfen auf beschränkter Fläche. Gerard David liebte die Konzentration der Wirkung mit solchen Mitteln zu erreichen. Vortreffliches Werk aus der Spätzeit Davids. Genaue und gute Wiederholungen bei Herrn Clemens in München und in Schleißheim.

Bekanntlich gibt es eine große Zahl vortrefflicher Buchmalereien, die sich unmittelbar an die schematisierende Gestaltung Gerard Davids anschließen. Weale hat versucht, in der Wasserfarbenmalerei, die Willett in Brighton besessen hat, und die von P. und D. Colnaghi in Brügge ausgestellt war (130), eine Arbeit der Gattin Gerard Davids, der Cornelia Cnoop, nachzuweisen. Aus drei Buchmalereien, deren Stil nahe Verwandtschaft mit einigen Blättern des Kodex Grimani zeigt, hat man ein Flügelaltärchen hergestellt — die Madonna in der Mitte, die Heiligen Barbara und Katharina rechts und links. Die Bestimmung stützt sich auf eine Inschrift, die nicht mehr vorhanden ist.

Fast noch enger an Gerard David schließen sich die beiden bekannten Miniaturmalereien an, die ebenso wie die drei der Cornelia Cnoop zugeschriebenen Blätter aus der Abtei von Dunes stammen, jetzt im städtischen Museum von Brügge bewahrt werden, die Predigt des Täufers und die Taufe Christi (129). Eine Schrift auf der Rückseite dieser hübschen Bildchen, eine Schrift, die nach Weale noch aus dem 16. Jahrhundert stammt, nennt als den Meister »Geeraert van Brugghe«.

Ein guter Miniaturmaler der Brügger Schule, der sich durchaus an Davids Vorbild hält, hat um 1520 die Anbetung der Könige auf feiner Leinwand mit Wasserfarben gemalt, die die Erben de Somzées ausgestellt hatten (246), während die mittelmäßige Aquarellmalerei der Herabkunft des hl. Geistes (Alfred de Pass, London; 131) weit weniger deutlich mit dieser stark und lange wirkenden Stiltradition zusammenhängt.

Der bei weitem fruchtbarste Nachfolger Gerard Davids ist jener in Brügge etwa zwischen 1510 und 1540 tätige, erfindungsarme, aber liebenswürdige Maler, den Waagen ganz irrtümlich auf Grund verschiedener Mißverständnisse für Jan Mostaert, den in Haarlem tätigen

Meister, von dem van Mander ziemlich ausführlich spricht, gehalten hat. Freilich sind manche von Waagen diesem Meister zugesprochene Arbeiten nicht einmal vom Pseudo-Mostaert, während andererseits sein »Werk« weit größer ist, als Waagen ahnte. Hulin hat die Hypothese aufgestellt, daß wir hier den als Schüler Davids urkundlich bezeugten Adriaen Ysenbrant vor uns hätten. In der Typik und dem Faltenwurf eng verwandt mit seinem Lehrer Gerard David, ist dieser Maler leicht kenntlich an seinem Kolorit, das übertrieben warm, bräunlich ist und als herrschende Lokalfarbe fast stets ein schönes leuchtendes Rot hat. Die Landschaft in den Bildern des Pseudo-Mostaert ist manchmal ganz in der Art Davids, wohl vielfach kopiert nach diesem Meister, häufiger aber recht originell und an eigentümlichen schräg in den Boden gesteckten Felskörpern kenntlich. Die Brügger Meister gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ahmen den Pseudo-Mostaert vielfach nach, sodaß es zuweilen schwer wird, seine Arbeit abzugrenzen. Ich zähle die in Brügge ausgestellten Bilder in der Reihenfolge auf, daß ich die besten Arbeiten voranstelle.

178. 179 (Brügge, Notre Dame und Brüssel, kgl. Museum) Maria, umgeben von sieben Darstellungen ihrer Schmerzen — Die Stiftertafel des Joris van de Velde, deren Zusammengehörigkeit mit dem berühmten Brügger Bild Hulin erkannt hat. Entstanden nach den Lebensdaten der Stifter zwischen 1528 und 1535 unter der Voraussetzung, daß das Diptychon nach dem Tode v. d. Veldes von der Witwe gestiftet worden sei. Der Meister wird nach diesem Werke »maître de Notre Dame des sept douleurs« genannt. Vieles in den Kompositionen ist kopiert. Dürer und Schongauer werden nächst Gerard David von diesem Meister am häufigsten beraubt. Die Ausführung der Brügger Tafel ist von großer Feinheit, während die Porträttafel verhältnismäßig schwach ist und von charakteristischer Ungeschicklichkeit in der Anordnung. Im allgemeinen sind die kleinen Bilder des Pseudo-Mostaert weit reizender und erfreulicher als die größeren.

182 (De Somzée) Magdalena in der Wüste. Besonders hübsche und tadellos erhaltene Arbeit des Meisters.

152 (Earl of Northbrook) Die thronende Madonna. Zart und sehr gefällig. Die Architektur mit den vielen Widderköpfen ist typisch und ganz ähnlich wie in der Brügger Haupttafel, die etwas später entstanden zu sein scheint.

151 (Earl of Northbrook) Maria, dem hl. Ildefonso erscheinend. Feine und charakteristische Schöpfung. Die hübsche Komposition ist wahrscheinlich entlehnt.

145 (Graf Arco, München) Maria inmitten weiblicher Heiligen. Die Komposition geht auf Gerard David zurück, an den auch die landschaftlichen Formen erinnern (Vergl. meinen Bericht über die Münchener Leihausstellung von 1901, Repert. XXIV, 323).

180 (v. Kaufmann) Zwei Flügel mit Stifterfamilie, dem hl. Johanne sund der hl. Barbara. Dieselbe Familie in der Tafel, die der Earl of Northbrook besitzt (183).

183 (Earl of Northbrook, nicht in der alten Baring-Galerie, sondern neuerdings im Londoner Kunsthandel erworben) Die thronende Madonna mit Stifterfamilie. Etwas schwere und rauhe Behandlung. Der Kopf Mariae restauriert und etwas fremdartig. (Vergl. 180 und meinen Text im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898).

187 (P. D. Colnaghi) Der hl. Lukas. Tüchtige Arbeit des Meisters.

185 (Ch. Sedelmeyer, Paris) Drei Heilige und Christus am Kreuze im Mittelgrunde. Auffallend schwärzlich, aber sonst mit allen Eigentümlichkeiten des Meisters. Die Gruppe des Gekreuzigten und der Trauernden fast genau übereinstimmend mit der entsprechenden Darstellung in der Tafel mit den sieben Schmerzen in Brügge (178).

188 (Fürst Doria, Rom) Halbfigur der lesenden Magdalena. Der Maler, der ja fast stets kopiert, hat in diesem Fall ein Bild des Halbfiguren-Meisters zum Muster genommen. Man darf aber daraus keinen Anlaß nehmen, die beiden Persönlichkeiten, die sich deutlich von einander unterscheiden, zu verwechseln. Das Vorbild hat hier nicht nur die Haltung der Figur, sondern auch die Kopfform und die Form der Hand alteriert.

93 (De Somzée) Zwei Flügel mit Hieronymus und Johannes dem Täufer. Sehr charakteristisch, wahrscheinlich besonders frühe Arbeit des Pseudo-Mostaert, mit auffallend hohen Propositionen und relativ großen und ernsten Köpfen.

177 (Lotmar, Zürich) Kleiner Flügelaltar mit der Madonna im Mittelfelde. Ziemlich schwache und formlose Arbeit des Meisters. (Vergl. meinen Bericht über die Münchener Lehrausstellung 1901 Repert. XXIV, 323).

184 (Brügge, S. Sauveur) Flügelaltar mit der Darbringung Christi im Tempel. Wichtig als frühe Arbeit des Pseudo-Mostaert, um 1510 etwa entstanden. Die von Weale festgestellten Lebensumstände der Stifter scheinen in noch frühere Zeit zu weisen, doch schließen schon die Trachten eine andere Datierung aus. Die stehende Madonna im Mittelfelde ist, obgleich höchst unpassend innerhalb der Gesamtkomposition, entlehnt, sie entspricht einem im 15. Jahr-

hundert beliebten Kompositionstypus der säugenden Madonna, die zumeist zwischen zwei Engeln aufrecht vor einer Kapellenapsis steht. Dieser Typus, der vielleicht auf den Flémalle-Meister zurückgeht, war auf der Brügger Ausstellung durch Nr. 89 (James Mann) vertreten. Charakteristisch für die Frühzeit des Pseudo-Mostaert ist die vergleichsweise energische Plastik der Körperformen.

195 (Mgr. Béthune, Brügge) Flügelaltar, von Diego de Pardo gestiftet, mit der Madonna im Mittelfelde. Schwach und mäßig erhalten.

212 (F. Scribe, Gent) Madonna in der Landschaft. Etwas verputzt, in der Art des Pseudo-Mostaert.

229 (C. Baus, Ypres) Madonna. Von einem wesentlich kopierenden Nachahmer des Meisters.

153 (Visart du Bocarmé, bei Brügge) Die thronende Madonna. Rohe Nachahmung.

385 (Baron de Volsbergh, Ypres) Madonna in Landschaft. Kopie nach dem Pseudo-Mostaert, mit fremdartiger Landschaft.

139 (Aachen, Museum) Madonna in Halbfigur. Schlecht erhalten, in der Art des Pseudo-Mostaert, unbedeutend.

364 (De Bruyne, Antwerpen) Christus am Kreuze, Maria und Johannes. Nachahmung im Stile des Pseudo-Mostaert.

136 (Städt. Museum, Brügge) Die Anbetung der Könige. Mittelmäßige Brügger Arbeit von 1530, mit einigem Anklang an die Art des Pseudo-Mostaert.

Indem ich die Entwicklung der Brügger Malerei, die sich naturgemäß besonders reich auf der Ausstellung entfaltete, weiter verfolge, achte ich zuerst auf Nachwirkungen der Kunst Gerard Davids. Der oft mit dem Pseudo-Mostaert und manchmal auch mit dem Halbfiguren-Meister verwechselte tüchtige Maler, von dem die »Deipara Virgo« in Antwerpen herrührt, der eine heilige Familie in Nürnberg und einen Altar in Madrid mit »AB« signiert hat, war nicht recht auf der Ausstellung vertreten, da die von Frau Hainauer ausgestellte Halbfigur (220) nur eine der vielen Kopien nach der einen Sibylle des Antwerpener Gemäldes ist. Stilverwandtschaft mit den Werken des Meisters AB, der in Segovia, im Prado und sonst vielfach vertreten ist, zeigen die Altarflügel mit der Verkündigung und Heimsuchung aus dem Besitz des Grafen Harrach in Wien (267).

In der Auffassung und Formensprache mit Gerard David verwandt ist ein um 1525 tätiger Meister, von dem ich bis jetzt vier Porträts kenne. Zwei dieser Porträts, nämlich das eines jugendlichen Geistlichen, von Herrn J. Simon aus dem Londoner Kunsthandel vor einigen Jahren erworben (217) und das als »Petrus Christus« von L. Nardus (146) aus-

gestellte eines jüngeren Mannes, waren auf der Ausstellung. Das dritte Porträt gehört dem Sir Farrer und war nicht auf der Ausstellung, das vierte ist zur Zeit im Londoner Handel. Glasige Behandlung, leere Formen, steife Haltung sind diesen Porträts eigentümlich.

Von einem tüchtigen Brügger Maler, dessen Art wesentlich durch das Vorbild Davids geprägt erscheint, stammen zwei beiderseitig bemalte Altarflügel im städt. Museum zu Brügge, die Anbetungen der Könige und der Hirten, zwei Szenen aus der Geschichte des Propheten Elias (227).

Die Gestalt des um 1520 zu Brügge tätigen Albert Cornelis ist einigermaßen deutlich geworden, seitdem Weale die figurenreiche Krönung Mariä zu S. Jacques in Brügge als seine Schöpfung nachgewiesen hat (170). Danach mit Sicherheit andere Arbeiten dieses Malers zu erkennen, ist bisher nicht gelungen. Verwandtschaft mit seiner Art finde ich in dem Bilde mit der auf Wolken stehenden Madonna (208; Willett, Brighton).

Weit deutlicher wurde auf der Ausstellung die höchst interessante Erscheinung des Jan Provost, der gegenüber dem Pseudo-Mostaert die neue Kunst um 1520 in Brügge vertritt und namentlich von Gossaert und Metsys angeregt erscheint. Sein einziges beglaubigtes Werk, das »Jüngste Gericht« im städt. Museum zu Brügge (167), 1525 ausgeführt, bietet den Ausgangspunkt. Die Madonna in der Glorie zu St. Petersburg, wohl sein schönstes Bild, das Jüngste Gericht in der Galerie Weber (168) und mehrere andere Stücke hatte ich danach zusammengestellt, ehe ich die erfolgreichen Bemühungen Hulins kennen lernte, der dem Meister mit Recht noch mehrere andere Gemälde zugeschrieben und eine ausgezeichnete monographische Darstellung (Extrait de Kunst & Leven, Gand, Ad. Hoste, 1902) verfaßt hat. Auf der Ausstellung waren die folgenden Werke von der Hand des Jan Provost:

167 (Brügge, städt. Museum) Das Jüngste Gericht. Authentisch, von 1525.

169 (Vicomte Ruffo, Brüssel) Das Jüngste Gericht.

168 (Weber, Hamburg) Das Jüngste Gericht.

109. 157 (Brügge, städt. Museum) Stifter mit einem Heiligen, Stifterin mit der hl. Godelive; allegorische Darstellung, der Geizige und der Tod. Die vier Tafeln sind Vorder- und Rückseiten zweier Altarflügel, wie Hulin zuerst erkannt hat.

189 (Brügge, Hospitalmuseum) Christus, das Kreuz tragend, und der Stifter, Brustbilder.

342 (Straßburg, städt. Museum) Madonna in Halbfigur. Die italienische Inschrift, die 1488 als das Jahr angibt, in dem die Tafel »presentato al . . .« kann nicht richtig sein, da der Charakter der Malerei diesem terminus ante quem widerspricht.

In vollkommener Übereinstimmung mit Hulin beurteile ich die tief empfundene, leider schlecht erhaltene Darstellung aus der Legende des hl. Franciscus (150, Sutton-Nelthorpe). Ungemein eindringlich ist geschildert, wie der jugendliche Heilige das weltliche Gewand abstreift und in Büßerkleidung seine Wanderung antritt. Ich möchte die um 1510 entstandene Komposition niemandem eher als dem Jan Provost zutrauen. Mit halber Sicherheit, ohne in diesem Falle die Zustimmung Hulins zu besitzen, halte ich die ernste, stellenweise etwas verputzte Madonna, die Mad^me^ André als »v. Eyck« nach Brügge geschickt hatte (99), für eine Jugendarbeit des Jan Provost, um 1500 entstanden und im Geiste der kirchlichen Kunst Gerard Davids gestaltet.

Das »Werk« dieses Meisters wird sich nicht wesentlich vergrößern lassen. Im Prado darf ihm wohl noch die Gestalt eines knieenden Mannes (No. 1443) zugeschrieben werden und die lesende Frau, die als »Mostaert« auf der vente Lelong für den Louvre erworben wurde, gehört zu demselben Altarwerk wie diese Tafel. Auf der vente Nieuwenhuys war ein »Jüngstes Gericht« von ihm; in Cremona ist eine Madonnendarstellung.

Der Versuch, die Persönlichkeit des Brügger Malers Jan von Eeckele, der nach Urkunden gegen 1550 tätig war, mit erhaltenen Gemälden in Verbindung zu bringen, scheint mir nicht gelungen. Zwei Bilder auf der Ausstellung zeigten eine aus den Buchstaben »J V E« zusammengesetzte Signatur, nämlich die Madonna mit dem hl. Bernhard aus dem Museum von Tournay (106) und die schwache, schlecht erhaltene, wie eine Kopie nach Quentin Metsys aussehende Maria in Schmerzen (105, Brügge, S. Sauveur; s. unten). Ich glaube, beide Signaturen sind falsch und sollen Jan von Eyck bezeichnen. Die Tafel aus Tournay ist hübsch aber unbedeutend, etwa von 1520.

Einen fruchtbaren, aber schwachen Brügger Meister, der um 1520 tätig war, nennen wir nach dem Vorgang des »catalogue critique« Meister von S. Sang, da eines seiner Hauptwerke, freilich eine recht mißlungene Schöpfung, in der Confrérie du S. Sang von altersher bewahrt wird, die ganz irrtümlich »Gerard David« genannte Kreuzabnahme (126). Den Meister dieser Gemälde, der offenbar auch die fragmentarische Tafel mit dem Haupt des toten Christus (127, Mgr. F. Béthune, Brügge) und — weniger offenbar, aber gewiß, wie eine genaue Vergleichung lehrt — den Flügelaltar mit der Gottesmutter, Propheten und Sibyllen (155, Brügge, S. Jacques) geschaffen hat, ist identisch mit dem Madonnenmaler, der mir als Nachfolger des Quentin Metsys erschien, und dessen »Werk« ich in der Publikation über die Berliner Renaissance-Ausstellung (S. 20) zusammengestellt habe. Das Triptychon aus der Galerie Weber,

das auf der Brügger Ausstellung war (260), stand bereits auf meiner älteren Liste, die jetzt, nachdem Hulin von der anderen Seite die Künstlerpersönlichkeit erfaßt und lokalisiert hat, wesentlich vergrößert werden kann. Auf der Ausstellung zeigte den leicht kenntlichen Stil dieses Malers das Paar der Brustbilder Christi und Mariä aus S. Gilles zu Brügge (193. 194). Aus der größeren Zahl anderer Arbeiten, die ich von ihn kenne, notiere ich hier nur das im Staedelschen Institut tradionell, aber ganz mit Unrecht, als Arbeit des »Frankfurter Meisters« ausgestellte Altarbild mit der hl. Sippe.

Ehe ich in den Schöpfungen des Lanceloot Blondel, Pieter Pourbus und der verschiedenen Glieder der Familie Claeissen das Absterben der konservativen Brügger Kunst bis zum Ende verfolge, reihe ich katalogartig eine Anzahl schwächerer südniederländischer Tafeln auf, deren zumeist unscharfes Stilgepräge nichts anderes als eine annährend richtige Datierung gestattet. Zuerst einige provinziell unbedeutende Kirchenbilder aus Flandern:

197 (Nieuport, Stadthaus) Zwei Altarflügel mit Szenen aus der Legende des hl. Antonius und des hl. Paul, des Eremiten. Um 1500. Sehr warm und tief gefärbt, schwach in der Zeichnung. Wohl nicht ohne Anregung von Gerard David her zu erklären.

389 (Ypern, S. Martin) Altarflügel mit dem Sündenfall, der Erschaffung der Eva, der Austreibung aus dem Paradise. Angeblich von 1525, was dem Stil nach möglich ist. Anspruchsvoll, maniriert von einem unbedeutenden Meister auf der Stilstufe Gossaerts.

334 (Dixmuiden, S. Nikolaus) Flügelaltar mit der Geburt Mariae im Mittelfelde. Von 1520 etwa. Kühl und blaß in der Färbung, sehr schwach und maniriert in der Zeichnung.

Die im folgenden notierten Tafeln haben das Negative gemeinsam, daß eine feste Lokalisierung weder durch die Stilerscheinung noch durch die Herkunft möglich erscheint.

207 (Tournay, Museum) Die Predigt eines Heiligen. Um 1480. Vielleicht in Tournay entstanden. Eine Nachwirkung Rogers undeutlich wahrnehmbar.

323 (Bristol, Fry) Die Anbetung der Könige. Um 1480. Tüchtige, gut durchgebildete Arbeit. Charakteristisch für den Meister, der wohl am ehesten von Dierick Bouts Anregung empfangen hat, sind die großen, hängenden Nasen.

102 (Wien, Graf Harrach) Der Kaiser mit den Kurfürsten. Schlecht erhalten, unbedeutend; interessant vorwiegend der Darstellung wegen. Um 1500.

381 (Paris, L. Goldschmidt) Brustbild eines betenden Mönches. Um 1490. Das vortrefflich erhaltene, in Ausdruck und Kontur höchst wirksame Stück ist sehr schwer bestimmbar. Vielleicht französisch.

367 (Hamburg, Weber) Der hl. Christoph. Als »Hendrik Bles« mit Unrecht im Katalog der Galerie Weber. Mittelgute Arbeit von 1510 etwa.

362 (Brüssel, Vicomte Ruffo). Der Kalvarienberg. Feine, gut durchgeführte Arbeit, um 1500 entstanden.

397 (Brügge, Ryelandt) Die Anbetung der Könige. Um 1510, wahrscheinlich in Brügge entstanden.

175 (Brüssel, de Somzée) Zwei Altarflügel, die Vorder- und Rückseiten nebeneinander, Stifterfamilie, der hl. Andreas, die hl. Katharina. Sehr feine, wahrscheinlich flandrische Arbeit von 1520 ungefähr.

251 (Brügge, Speybrouck) Die hl. Katharina in Halbfigur. Schwach, um 1530.

118 (Antwerpen, Museum) Diptychon mit der Madonna in der Kirche, nach der Eyckschen Tafel in Berlin, dem Salvator und zwei Äbten als Stifter. Aus der Abtei N. D. des Dunes. Das Datum 1499 bezieht sich nur auf drei der Bilder, die von einem sauber aber matt und charakterlos arbeitenden Meister herrühren; nach 1520 ließ Robert le Clercq sein Porträt hinzufügen auf der vierten Fläche.

275 (Brüssel, Vicomte Ruffo) Flügelaltärchen mit der Madonna, weiblichen Heiligen und Stifterfamilie auf den Flügeln. Die Arbeit ist etwa 1490 entstanden; die Stifterporträts zeigen Kostüme von 1530 etwa und sind in dieser Zeit hinzugefügt.

Einige Porträts, die zumeist eher der dargestellten Persönlichkeiten wegen als wegen des Kunstwertes Beachtung fanden, schließe ich hier an:

33 (Graf Limburg-Stirum, Rumbeke) Jean sans Peur. Alte Kopie nach einem Original vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Ganz entsprechende Bilder im Antwerpener Museum und (vor einigen Jahren) bei Ch. Sedelmeyer in Paris.

88 (Brügge, G. van Severen) Philipp der Kühne von Burgund. Gute Kopie, etwas Eyck-artig in der Anlage, zum Teil schlecht erhalten.

103 (Wörlitz, Gotisches Haus) Philipp der Schöne. Schwache Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

104 (Brügge, S. Sauveur) Carl V. (irrtümlich als Philipp der Schöne bezeichnet) Etwas bessere Wiederholungen des wahrscheinlich von Orley geschaffenen Originals im Louvre und im Museum zu Neapel (vergl. das etwas abweichende Original von Orleys Hand in Budapest).

143 (Wörlitz) Bildnis eines jüngeren Mannes. Mittelgut, südniederländisch, um 1480.

273 (Graf Limburg-Stirum, Rumbeke) Familienporträt. Um 1530 entstanden. Sehr fein und eigenartig in genrehafter Auffassung, mit vortrefflicher Ansicht des Schlosses Rumbeke.

Lancelot Blondeel war in Brügge zwischen 1520 und 1560 erfolgreich tätig. Zu seiner Zeit hoch geschätzt, da er italienische Renaissanceornamentik und klassische Figurenmotive in seine leeren, rein dekorativen Malereien einführte, ist er heute nur noch eine Lokalgröße. Auf der Ausstellung stand sein ganzes erhaltenes »Werk« so ziemlich zur Schau.

291 (Brügge, S. Jacques) Der Altar der Chirurgen, mit Cosmas und Damian, datiert 1523. Mit dem, dem Meister eigentümlichen, Goldgrund und eingezeichneter üppiger Ornamentik.

292 (Brügge, städt. Museum) Der Altar der Maler, mit dem hl. Lucas, der die Madonna malt, datiert 1545, signiert mit den bekannten Initialzeichen des Meisters, dem die Mauerkelle beigefügt ist.

293 (Brügge, S. Sauveur) Der Altar der Maler mit der Madonna, dem hl. Lukas und dem hl. Eligius, datiert 1545 und signiert.

308 (Brügge, städt. Museum) Die Legende des hl. Georg.

384 (Tournay, Museum) Szenen aus dem Marienleben. Aus der späteren Zeit des Meisters, charakteristisch im Stil der Figurenzeichnung, der üblichen goldenen Dekoration entbehrend.

290 (Brügge, Coppieters 't Wallant) Kleiner Altarflügel mit der hl. Margarete und einer Stifterin. In diesem hübschen, um 1530 entstandenen Täfelchen kann ich den Stil des Blondeel nicht finden.

Der aus Gouda stammende Pieter Pourbus war zwischen 1543 und 1584, seinem Todesjahr, in Brügge tätig. Ein ausgezeichneter Porträtist, mit scharfem Blick für physiognomische Eigenart und einer altertümlich glatten, höchst soliden Maltechnik (merkwürdigerweise zeigen seine Tafeln zumeist gar keine Sprungbildung in der Farbfläche), ist er leer und unleidlich in den Idealfiguren seiner Altarbilder.

Von ihm war ausgestellt:

299. 300 (Brügge, städt. Museum) Das Bildnispaar Jan Fernagant und Adriaene de Buuck. Signiert und datiert 1551. Aus diesem Jahre stammen die ältesten uns bekannten beglaubigten Arbeiten des Meisters.

301 (Brügge, S. Jacques) Flügelaltar mit der Mater dolorosa in der Mitte. Signiert und datiert 1556.

302 (Brügge, Brüderschaft von S. Sang) Altarflügel mit 31 Porträts von

Mitgliedern der Brüderschaft auf der Vorderseite. Signiert und datiert 1556. Der Firniß ist zum Teil verdorben, sonst ist dieses Meisterwerk wie fast alle Schöpfungen des Pieter Pourbus tadellos erhalten.

303 (Brügge, S. Sauveur) Flügelaltar mit dem Abendmahl Christi im Mittelbilde. Signiert und datiert 1559.

304 (Brügge, Coppierters 't Wallant) Porträt der Pierine Hellinc. Signiert und datiert 1571.

306 (Brüssel, Peyralbe) Porträt eines jungen Mannes. Signiert und datiert 1574.

Die verschiedenen Glieder der Malerfamilie Claeis, deren Betriebsamkeit bisher wenig Interesse erregt hat, sind sehr schwer auseinanderzuhalten. Die Persönlichkeiten sind zu unbedeutend und unselbständig, als daß eine deutliche Erkenntnis möglich, als daß ein tief eindringendes Studium lohnend wäre. Von dem älteren Pieter Claeis, der 1576 starb, besitzen wir, soweit ich sehe, kein beglaubigtes Werk. Von dem zweiten Pieter Claeis, der 1570 Meister wurde, ist eine (signierte) Arbeit im städt. Museum zu Brügge, war aber nicht auf der Ausstellung. Von Anton Claeis, dem Bruder des zweiten Pieter, waren zwei angeblich signierte Stücke ausgestellt, während die Zuschreibung einer Tafel an Gillis, den dritten Bruder, willkürlich zu sein scheint. Den Stilcharakter dieser Malerfamilie, die die Brügger Tradition ins 17. Jahrhundert hinüberführte, zeigten folgende Bilder:

305. (Brügge, de Buyst) Der hl. Antonius mit Antonius Wydoot dem Abt von N. D. des Dunes, der 1557 bis 1566 regierte. Zwei Altarflügel. Vielleicht von der Hand des ältesten Pieter Claeis.

309 (Brügge, Seminar) Porträt des Robert Holmann, Abtes von N. D. des Dunes, datiert 1571. Im offiziellen Katalog dem Anton, von Hulin mit besserem Recht dem ältesten Pieter Claeis zugeschrieben.

310 (Lockinge, Lady Wantage) Gottvater mit dem anbetenden Robert Holmann, der 1579 starb. Sorgsame Arbeit in kleinem Maßstab, in der Art des M. Coffermans. Ohne rechten Grund dem Gilles Claeis zugeschrieben.

361 (Brügge, Ryelandt) Zwei Altarflügel mit Jan Pardo und seinen beiden Gattinnen, datiert 1580 und 1589. Vielleicht mit Recht dem Anton Claeis zugeschrieben.

311 (Brügge, S. Sauveur) Die Madonna mit dem hl. Bernhard. Signiert: A C, danach dem Anton Claeis zugeschrieben.

360 (Brügge, S. Sauveur) Triptychon mit der Kreuzabnahme. Angeblich bezeichnet: Antonius Claeissen F. und 1609 datiert.

Mehrere flandrische Andachtsbilder aus der Zeit nach 1540, die auf der Ausstellung waren, teilen mit den Arbeiten der Familie Claeis die trübe Farbe, die schwache Zeichnung und die Müdigkeit der Auffassung, nämlich:

349 (Beernem, P. Carpentier) Altärchen mit der Kreuzabnahme. Um 1540.
228 (Brüssel, Graf d'Oultremont) Die hl. Familie. Um 1550.
346 (Ypres, Hospital) Die Madonna in der Landschaft. Um 1560.
166 (Paris, G. Dreyfus) Die Madonna in der Landschaft. Um 1550, mit Anklängen an die Kunst des Pseudo-Mostaert.
400 (—, Servais) Die Madonna. Um 1560.
230 (London, M. Colnaghi) Der hl. Johannes. Um 1540.

Eine Anzahl nach 1540 entstandener, zumeist schwacher und in Brügge gemalter Bildnisse ließen sich nicht bestimmten Meistern zuteilen, nämlich:

386 (Wien, Graf Harrach) Porträt eines graubärtigen Mannes, datiert 1541. Ruiniert. (Die Nr. 386 im offiziellen Katalog ist irrtümlich dem unter Nr. 93 schon notierten Altarflügel gegeben).
297 (Brügge, Coppieters 't Wallant) Porträt des Otho Stochoven, datiert 1542.
401 (Brüssel, P. Errera) Porträt eines jungen Mannes. Um 1560.
387 (Paris, J. Porgès) Porträt eines Mannes. Hervorragende Arbeit, von 1560 etwa, sicher nicht in Brügge entstanden, wahrscheinlich von der Hand des Adriaen Key, von dem die Brüsseler Galerie im vorigen Jahre ein anscheinend signiertes Bildnis erworben hat.
298 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Pierre Lootyns, datiert 1557.
250 (Brügge, soeurs noires) Porträt des Roger de Jonghe, Altarflügel, mit dem hl. Nikolaus auf der anderen Seite. Um 1560.
313 (Meirelbeke, Verhaegen) Porträt dreier Männer. Schwache, mit Unrecht Frans Pourbus zugeschriebene Arbeit, von 1570 etwa.
336 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Pierre de Cuenync. Sehr schwache Arbeit, datiert 1609.
337 (Brügge, S. Sauveur) Porträt des Leonard Neyts. Um 1590.

Unter den Meistern, die der südniederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts das Gepräge geben, ist Quentin Metsys der am höchsten begabte und der älteste. Seine Anfänge liegen im Dunkel. Die Vorstellung von seiner Kunst stammt aus der Betrachtung jener beiden reifen Meisterwerke, die um 1508 in Antwerpen entstanden sind. Zu Löwen, 1466 scheint Metsys geboren zu sein. Die Kunstkritik war in Hinsicht auf das Eigentum dieses Meisters konservativ und ängstlich zurückhaltend, auf der Brügger Ausstellung wurde sein Werk, namentlich dank dem

Scharfblick Georges Hulins, glücklich bereichert. Man hat merkwürdigerweise öfter Joachim Patinir mit Metsys verwechselt, obwohl die beglaubigten Arbeiten des Meisters von Dinant nach Art und Feinheit der Durchführung weit ab von den Schöpfungen des Metsys stehen.

Das stattliche Bild der thronenden Madonna im Brüsseler Museum (21) wurde endlich als Schöpfung des Quentin Metsys anerkannt, nachdem deutsche Kunstforscher seit Waagens Zeit häufig diese durchaus einleuchtende Bestimmung befürwortet hatten. Ein Werk aus der Jugendzeit des Meisters ist die vergleichsweise schwer und warm gefärbte Tafel nicht eigentlich, sie scheint eher nach als vor 1500 entstanden zu sein. Der unbedeutende Flügelaltar aus der Jerusalemskirche von Brügge (112) enthält im Mittelfelde eine Kopie der feierlichen Madonnenfigur.

Die leider ganz und gar ruinierte Tafel mit der sitzenden Madonna in ganzer Figur (350, Baron G. Snoy, Brüssel) stammt, falls sie ein Originalwerk des Meisters ist, aus nicht viel späterer Zeit als die Brüsseler Tafel.

Ohne jeden Widerspruch, soweit ich sehe, als Schöpfung des Meisters anerkannt, mit Recht viel bewundert und tadellos erhalten, stand das auf der Auktion Secrétan vom Fürsten Liechtenstein erworbene Bildnis eines Chorherrn auf der Ausstellung (190). Kaum weniger sicher als Arbeit des Quentin Metsys, wenn auch in der technischen Erscheinung ein wenig fremdartig (auf ein Papierblatt gemalt!) ist der Charakterkopf in strenger Seitenansicht auf weißem Grunde, der gewiß nicht Cosimo de Medici darstellt, im Besitz von Mad^me^ André in Paris (351), in Zeichnung und Modellierung ein unnachahmliches Bravourstück. Das voll bezeichnete und 1513 datierte Bild stammt aus der Sammlung des Grafen d'Oultremont.

Von den wenigen Genredarstellungen des Metsys, die uns erhalten sind, steht die unerquickliche Schilderung des ungleichen Liebespaares im Besitze der Gräfin Pourtalès zu Paris (359) nicht ganz auf der Höhe des Wechslerpaares im Louvre. Der lüsterne Alte ist wohl nach demselben Modell gemalt wie der sogenannte Cosimo de Medici. Der ganz von vorn gesehene segnende Christus (373, Baron Schickler, Paris), eine Wiederholung im Wesentlichen der entsprechenden Darstellung im Antwerpener Museum, ist, obwohl vortrefflich durchgebildet, wohl nur eine Arbeit der Werkstatt, wie das ganz genau entsprechende Brustbild, das Herr Dr. Weber auf der Berliner Leihausstellung 1883 zeigte.

Es ist nicht ganz leicht, den Stil des Metsys in Figuren von kleinen Verhältnissen wiederzuerkennen. Doch hat man gelernt, in den beiden köstlichen Altarflügeln mit dem Evangelisten Johannes und der hl. Agnes, die Herr v. Carstanjen auf der Auktion Nelles zu Köln 1895

erwarb (die Bilder gehörten nicht zur Sammlung Nelles, sondern kamen aus England), die Hand des Meisters zu finden, nachdem Ludwig Scheibler den Namen mit Sicherheit ausgesprochen hatte (371). Daß die Hintergrundlandschaften dieser Tafeln, deren Rückseiten übrigens grobe kölnische Malerei zeigen, an Patinir erinnern, habe ich schon bei Gelegenheit der Berliner Renaissance-Austellung bemerkt. In allen Teilen ein besonders feines Werk des Metsys ist der Christus am Kreuz mit Johannes, Maria und Magdalena aus der Galerie Liechtenstein (198). Man hat dem Joachim Patinir zu viel Ehre getan, als man ihm dieses Meisterwerk zutraute. Eine längere fest geschlossene Kette nahverwandter Werke gliedert sich hier an, dabei auch eine schlecht erhaltene Beweinung Christi, die der Louvre vor einigen Jahren erworben hat.

Zwei reizende Täfelchen mit nackten Büßerinnen, ausgestellt von P. u. D. Colnaghi (165) wurden auf der Ausstellung fast garnicht beachtet, obwohl sie in der Empfindung und Formenbehandlung durchaus die Hand des Quentin Metsys zeigen. Der Zustand dieser Bilder ist, abgesehen von einigen Partien in der Landschaft, die ein Restaurator hinzugefügt zu haben scheint, einwandsfrei.

Ich komme jetzt zu den Arbeiten der Nachfolger und Nachahmer des Antwerpener Meisters, die ebenso wie das kuriose Ladenschild, das der Löwener Archivar E. van Even seit Jahrzehnten mit scheinbar gutbegründeter im Angesicht des Werkes selbst aber versagender Argumentation als ein Werk des Meisters einzuführen sich bemüht (284), unter dem großen Namen ausgestellt waren, während eine moderne Fälschung im Stile dieses Meisters, das Brustbild einer weiblichen Heiligen (348), bescheiden als »inconnu« katalogisiert war (eine ganz ähnliche Fälschung befindet sich im Privatbesitz zu Budapest).

Ein weit vorgeschrittener, sehr bedeutender Nachfolger des Metsys hat die annähernd lebensgroße Halbfigur der Madonna gemalt, die reiche, wirkungsvolle, aus Spanien stammende Tafel in der Sammlung des Barons Oppenheim in Köln (278). Eine stilistisch nah verwandte Madonnentafel, die ebenfalls aus Spanien stammt, kam in Paris auf der Auktion Despuig vor und ist jetzt im Pariser Privatbesitz. In der Behandlung des Laubwerks, des Himmels, der ungewöhnlich schwer bewölkt ist, und in den großzügigen, fast michelangelesken Bewegungsmotiven der Mutter und des Kindes haben die beiden Bilder viel Gemeinsames.

Die weit kleinere, bescheidenere und mehr altertümliche Madonna, die auf der Versteigerung Huybrechts einen beträchtlichen Preis erzielt hat und in Brügge von Herriman (Rom) ausgestellt war (372), ist von einem bedeutenden Nachfolger in engem Anschluß an Schöpfungen des Meisters, im besonderen, wie es scheint, an die Berliner Madonna ge-

staltet. Mit selbständiger Kunst ist die stimmungsvolle dunkle Landschaft mit dem leuchtenden Streifen des Flusses, auffällig geschmacklos dagegen sind die Gebirgsformen hinter dem Madonnenkopf aufgebaut. Ziemlich flau und schwach, hell und bunt in der Färbung, stammt die Darstellung Christi, der die Wechsler aus dem Tempel treibt (394, Vicomte Ruffo) offenbar von einem Schüler des Quentin Metsys. Als schlechte Nachahmungen im Metsys-Stil erscheinen die Tafeln mit den beiden betenden Männern, überdies stark verputzt, aus Rom gesandt vom Fürsten Doria (382; ein weit schärferes Exemplar dieser Komposition im Privatbesitz zu Columbia, mit der Aufschrift: »Bonum est prestolari cum silentio salutare dei«) wie auch die berühmte, sehr schlecht erhaltene Halbfigur der mater dolorosa in S. Sauveur zu Brügge (105), deren Signatur »J V E« gefälscht ist und nicht Jan van Eeckele, sondern Jan van Eyck bedeuten soll. Eine nah verwandte Komposition, offenbar im Anschluß an Metsys gestaltet, befindet sich in der Münchner Pinakothek.

Bestimmte Beziehungen zu der Kunst des Quentin Metsys zeigte die stattliche Anbetung der Könige aus dem Besitze des Herrn van den Corput in Brüssel (326), minder deutliche die weit schwächere Darstellung desselben Inhalts, die Herr Snyers (Brüssel) geliehen hatte (369).

Von Jan dem Sohne des Quentin Metsys, der erst 1509 geboren, mit seiner fruchtbaren Tätigkeit einer verhältnismäßig späten Zeit angehört, waren zwei bedeutende und ziemlich unbekannte Arbeiten auf der Ausstellung, beide voll bezeichnet, nämlich eine Halbfigur der Judith aus dem Besitz des Malers Dannat, der in Paris lebt (241; »Opus Johannis Matsiis«), und die heilige Familie, die dem Vicomte Ruffo gehört (243; »1563 Joannes Massiis Pingebat«). Ganz ohne Berechtigung unter dem Namen dieses Meisters stand auf der Ausstellung ein charakterloses Exemplar (nur eines merkwürdigerweise) jener Komposition des hl. Hieronymus, die auf Dürers Tafel zurückgeht, und die in vielen Ausführungen, besonders oft im Stil des Meisters vom Tode Mariae, vorkommt (240; Cels, Brüssel).

Von dem anderen Sohne Quentins, von Cornelis Metsys stammt die sehr hübsche, in Nachahmung des Vaters mehr als Patinirs, gemalte Gebirgslandschaft mit der Staffagefigur des hl. Hieronymus (205; E. de Brabandere, Thourout). Zum mindesten ist diese Tafel ähnlich signiert wie das Bildchen dieses wandlungsfähigen Malers in der Berliner Galerie, mit einem Zeichen, das aus C, M (nicht N) und A zusammengesetzt. Das Datum ist 1547.

Jan van Hemessen war merkwürdigerweise nicht vertreten. Das einzige unter seinen Namen ausgestellte Bild, Christus mit den

Jüngern zu Emaus (196; C. Davis, London) eine kleine, nicht bedeutende Tafel, war ganz verständig katalogisiert, da es den Werken des Braunschweiger Monogrammisten, der wahrscheinlich mit Hemessen identisch ist, wenigstens nahe steht.

Der Antwerpener Landschaftsmaler Joachim Patinir, den man auf Grund mehrerer bezeichneter Werke, namentlich der Taufe Christi in Wien, dann aber im Prado studieren sollte mit dem Ergebnis, daß er sich in den Formen der Landschaft und auch der Figuren deutlich von Quentin Metsys unterscheidet, war durch den reichen Beitrag aus der Sammlung v. Kaufmann sehr gut in Brügge vertreten. Zu dem oft gerühmten Flügelaltar mit der heiligen Familie auf der Flucht im Mittelbilde (199) hat Herr v. Kaufmann im vorigen Jahre eine reizende kleinere Tafel im Originalrahmen (200) erworben, die in bescheidener Äußerung die Kunst des Patinir auf derselben Höhe zeigt wie das stattliche Triptychon. In einer sich breit dehnenden Landschaft, die einfach und naturgemäß disponiert ist, sitzt Maria mit dem Kinde, sehr klein und der Landschaft untergeordnet. Fast noch wichtiger und belehrender als diese landschaftliche Komposition ist die Halbfigur der Madonna, die der Besitzer J. P. Heseltine in London (211) ganz mit Recht für ein Werk des Patinir hält, und die auf der Ausstellung durchaus nicht genügend beachtet wurde. Die vornehme Ruhe, der feinfühlige Geschmack der Anordnung, Eigenschaften, die der liebenswürdige Meister stets bewahrt, treten hier deutlich hervor. Seine Faltenlinien sind stets sachlich und prosaisch, verglichen mit den melodiösen Schwingungen, mit denen Metsys fast berauschende Wirkung erzielt.

Recht gute Arbeiten in der Art des Patinir, aber nicht von seiner Hand sind die beiden Landschaften mit dem hl. Hieronymus aus dem Besitz des Herrn J. Helbig in Lüttich (204) und des Herrn A. de Meester in Brügge (203). Eine ziemlich unbeholfene Nachahmung im Stile dieses Meisters ist die Taufe Christi aus dem Museum von Tournay (333).

Schwärzlich und ganz unselbständig von einem wesentlich kopierenden Nachfolger Patinirs stammt die Tafel mit dem über das Wasser schreitenden Petrus her, die Sir Kenneth Muir Mackenzie ausgestellt hatte (201) und die nach einer Vermutung Glücks von Hans van der Elburcht gemalt ist. Die Hypothese beruht ausschließlich auf der Identität der Darstellungen hier und in Descamps Beschreibung und scheint mir nicht zwingend. Streng genommen, ist in unserer Tafel nicht »St. Pierre aux pieds de Notre-Seigneur sur les bords de la mer« dargestellt; Petrus schreitet vielmehr auf dem Wasser

in beträchtlichem Abstand von Christus. Übrigens ist mit der Hypothese nicht viel gewonnen, da die Persönlichkeit des Hans van der Elburcht dadurch kein Profil erhält.

Ganz fremdartig unter den Schöpfungen Patinirs stand die Ölbergdarstellung aus der Sammlung Röhrer in München (324), die ich nur deshalb hier erwähne, weil die Bestimmung von Bayersdorfer herrührt und das, übrigens stark beschädigte, Bild unter diesem Namen auch auf der Münchener Leihausstellung 1901 zu sehen war und im »Klassischen Bilderschatz« publiziert ist. Soweit der Zustand der Malerei ein Urteil noch zuläßt, steht das Werk den früheren Arbeiten der B. von Orley am nächsten. Die Ähnlichkeit mit der entsprechenden Darstellung von Gossaert in Berlin ist ganz gering.

Eine hübsche landschaftliche Komposition mit Christus, der die Kranken heilt, von der Hand des Lukas Gassel, signiert, wie gewöhnlich und mit dem frühen Datum 1538 versehen, war aus der Sammlung Weber geliehen (294).

Marinus van Reymerswaele steht zu Metsys in einem ähnlichen Verhältnis wie Jan Sanders, mit dem er auch annähernd gleichaltrig zu sein scheint. Die laute Aufdringlichkeit der großen Figuren in den gut durchgebildeten Tafeln dieser Meister gemahnt schon an jene Seite des südniederländischen Geschmacks, die im 17. Jahrhundert Jordaens vertrat. Hemessen ist gewöhnlich plump in der Form, dumpf in der Färbung, Marinus bevorzugt stechend spitze Formen und eine klare, braune, sehr stark geglättete Malerei. Den hl. Hieronymus im Studierzimmer hat Marinus häufig gemalt. Das Bild dieser Gruppe auf der Ausstellung (296; signiert: »Marinus me fecit 1541«; E. de Becker, Löwen) ist echt und von mittlerer Qualität. Ein besseres Werk seiner Hand ist offenbar die Berufung des hl. Matthäus aus dem Besitze des Earl of Northbrook (295), das von einem Nachahmer öfters kopiert worden ist. In der besonders schlechten Kopie des Antwerpener Museums hat man die Inschrift »Jan von Hemess . . .« zu finden geglaubt und danach ist auch das schöne Original dem Hemessen zugeschrieben worden. Weder das Original noch die Kopie hat irgendwas mit diesem Meister zu tun.

Das sehr wirkungsvolle Porträt eines jungen Kaufmanns, das Herr Jules Porgès aus Paris als »Marinus« geliehen hatte (242), kann nicht mit Sicherheit als Werk dieses Meisters betrachtet werden. Wir besitzen leider kein beglaubigtes Bildnis von der Hand des Meisters, das wir daneben stellen könnten. Ich halte aber die Bestimmung für einen sehr klugen Einfall, für einen Vorschlag, der kaum durch einen besseren ersetzt werden kann. Die Beleuchtungsart, die Freude an Schlagschatten,

die Überfülle des Schreibgeräts und des Papieres, dessen krause Formen mit schrullenhafter Gewissenhaftigkeit verfolgt sind: dies und anderes paßt sehr gut zu der bekannten Art des Marinus.

Der Meister des Todes Mariae, den ich hier anreihe, weil er, ob mit Joos van Cleve identisch oder nicht, gewiß mit den Antwerpenern in enger Beziehung steht, war auf der Ausstellung nicht seiner Bedeutung und der Häufigkeit seines Erscheinens entsprechend repräsentiert. Abgesehen von dem wohlbekannten Selbstporträt aus der Sammlung v. Kaufmann (259) ist nur die Verkündigung (276, Porgès, Paris) ein sicheres Original von seiner Hand, aus der späteren Zeit, gut erhalten bis auf eine grobe Retusche, besonders interessant, weil verwandte Kompositionen von dem Meister sonst nicht bekannt sind, und sehr anziehend durch das reiche Inventar des Innenramms. Die von Kleinberger (Paris; 347) ausgestellte Kreuzigung scheint nur eine gute Nachahmung aus der Zeit des Meisters zu sein und kann bei einer Vergleichung mit den entsprechenden Darstellungen in Neapel, bei Herrn Konsul Weber in Hamburg und einem Triptychon, das im italienischen Kunsthandel vor einigen Jahren aufgetaucht ist, nicht bestehen. Namentlich scheint die Färbung des Pariser Bildes allzu schwärzlich. Eine weit schlechtere Kopie, nach der schönen heiligen Familie, die Kapt. Holford von der Hand des Meisters besitzt, hatte Ch. Sedelmeyer geliehen (376), während das von Simkens (Antwerpen; 216) ausgestellte Madonnenbild eine Fälschung im Stil des Meisters vom Tode Mariae ist.

Herri met de Bles ist der Titel über einem schwierigen und wirren Kapitel. Wir haben als Ausgangspunkt van Manders Bericht und das Bild in München mit der Inschrift »Henricus Blesius«. Van Mander rühmt den Meister als einen Landschaftsmaler und Nachfolger Patinirs; seine Bilder seien an dem Käuzchen kenntlich. Mit dem Käuzchen signierte Landschaftsdarstellungen gibts in größerer Zahl; von ihnen aber scheint keine Brücke zu dem signierten Gemälde mit der Anbetung der Könige in München zu führen, zu dem van Manders Bericht überhaupt nicht recht paßt. Die Tafel in München ist äußerst maniriert, zeigt einen in niederländischen Bildern und Zeichnungen nicht eben selten vorkommenden Stil in ganz besonders spitzer, harter Ausführung und ist offenbar zum Kristallisationspunkt nicht recht geeignet.

Gehen wir nichtsdestowiger — und es bleibt kein anderer Weg — von der Münchener Tafel aus, so finden wir als das nächst verwandte Bild ein kleines Triptychon mit der Anbetung der Könige im Prado, ferner die Enthauptung des Johannes bei Frau Hainauer und endlich das Doppelbild im Besitze der Gräfin Pourtalès in Paris (277).

Dieses Doppelbild besteht aus zwei Flügelbildern, die zu einer verlorenen Anbetung der Könige gehörten. Die Flügel des Madrider Altars haben dieselben Darstellungen: Salomon, die Königin von Saba empfangend; David, den Boten mit dem Wasser von Bethleem empfangend (?). Das Doppelbild aus Paris ist nicht tadellos erhalten; namentlich im Flügel rechts ist viel restauriert und entstellt. Vorausgesetzt, daß die Münchener Tafel echt signiert ist, haben wir mit diesen vier Werken den innersten Kreis der Bles-Bilder umschrieben.

Was sich im weiteren Kreise anschließt, ist etwas abweichend im Stil, minder maniriert, weniger spitzig und scharf, mehr elegant geschwungen, mit eher natürlichen Proportionen. Von den drei besten Stücken dieses weiteren Kreises dem Flügelaltar in Longford Castle, der Anbetung der Könige in der Brera, und der beiderseitig bemalten Tafel mit der Geburt Christi und Joseph im Tempel unter den Freiern Mariae, war das zuletzt genannte, in der Sammlung Cook zu Richmond bewahrte Bild unter No. 233 auf der Ausstellung, gut erhalten, unter einem sehr schmutzigen Firnis. Von demselben Meister stammt die geistreiche, wenn auch wortgetreue Übersetzung des figurenreichen Dürerschen Kalvarienbergs (354; R. Hughes of Kimmel). Das wahrscheinlich ehemals in Antwerpen befindliche Original von der Hand Dürers, das jetzt in den Uffizien ist, wurde von Matham gestochen und von Jan Breughel kopiert. Offenbar imponierte der Reichtum an Erfindung den Niederländern gewaltig. Die Ausführung erinnert namentlich an das Triptychon der Brera. An diese Gruppe schließt sich außer vielen minderwertigen Dingen, der prächtige Karton zu einem Glasfenster an, der vor einigen Jahren im Handel war und von Herrn v. Lanna für das Prager Museum erworben worden ist, ferner das kleine Flügelbild mit der Geburt Christi im Mittelbilde, das mit der Sammlung Dormagen ins Kölner Museum gekommen ist, und mehrere nah verwandte Kreuzigungsdarstellungen. Auf der Austellung war dieser übermäßig schwungvolle Stil durch ein ziemlich unbedeutendes dunkeles Triptychon aus dem Besitz des Sir Ch. Turner (375) vertreten, mit der Beweinung Christi im Mittelbilde.

Was sonst in den Galerien im Bles-Stil vorkommt, ist zumeist schwach und rührt von Nachahmern her, die sich deutlich von einander unterscheiden. Ich will hier das umfangreiche Material nicht ausbreiten, Auf der Ausstellung war relativ wenig von dieser Kunst, die Antwerpen nicht zur Ehre gereicht. Das Triptychon von S. Sang zu Brügge (274; Kreuzigung, Kreuztragung und Auferstehung Christi) rührt von einem Meister her, von dem ganz ähnliche Stücke im Berliner Privatbesitz (Herr Magnussen) und in Hampton Court sich befinden.

Die Tafel mit Anna Selbdritt aus Wörlitz (383) schließt sich an den vielfach überschätzten Magdalenen-Altar in der Brüsseler Galerie an.

Die von Thibaut Sisson ausgestellte kleine hl. Familie (363) ist ein ganz besonders schwaches Produkt der betriebsamen Antwerpener Produktion dieser Richtung.

Landschaftliche Darstellungen, die dem Herri met de Bles auf Grund des Käuzchens oder dem Stil nach zugeschrieben werden konnten, gab es nicht auf der Ausstellung. Am ehesten kam in Betracht die schwache von J. Helbig (396) ausgestellte Landschaft mit Christus auf dem Wege nach Emaus.

Ein hervorragendes Werk der Antwerpener Kunst aus der Zeit um 1510, das mehrere Züge mit der Münchener Epiphanie gemein hat, aber weit ruhiger altertümlicher erscheint, ist der Katharinen-Altar aus der Sammlung Cook, der oft als »Gossaert« ausgestellt worden ist (192). Es ist nicht schwer, nah verwandte Gemälde, von denen übrigens keines auf der Höhe des merkwürdig edelen und einfachen Flügelaltars steht, namhaft zu machen, sehr schwer aber die neu gewonnene Gruppe mit den oben aufgestellten Gruppen zu verbinden. Von dem Meister des Katharinen-Altars stammt der bedeutende Altar zu S. Gommaire in Lierre, ferner die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, die aus der Sammlung Somzée in den Pariser Kunsthandel gekommen ist (jetzt wohl in Amerika), dann die Verkündigung in München (hiermit nähern wir uns der ersten Bles-Gruppe), endlich das schlecht erhaltene, oft falsch beurteilte Sibyllenbild der Wiener Akademie.

Als den letzten Vertreter des strengeren Stils in Antwerpen schließe ich hier den neuerdings entdeckten Marcellus Koffermans an, dessen »Werk« weit größer ist, als die Notiz, die v. Tschudi diesem ärmlichen Meister gewidmet hat, andeutet. Ein besonders hübsches Bild von seiner Hand ist im archäologischen Museum zu Madrid. Auf der Ausstellung war das am klarsten signierte Bild dieses Malers, der um 1570 in Antwerpen gewiß recht altmodisch erschien, die heilige Familie mit Engeln in der Landschaft aus dem Besitz des Herrn Schloß in Paris (235; signiert: Marcellus Koffermans fecit), eine Komposition, deren Motive von Martin Schongauer zu stammen scheinen. Von Koffermans ist auch das kleine Flügelaltärchen, das Alfred Stowe geliehen hatte (236).

Jan Gossaert war recht schwach vertreten. Man darf diesem Meister nur das Allerbeste zutrauen, namentlich in Hinsicht auf Gediegenheit der Ausführung. Er ist mehr als irgend ein anderer Meister zu Anfang des 16. Jahrhunderts nachgeahmt worden, wie denn van Mander in seinem Bericht über den jüngeren Coek erwähnt, daß dieser Maler vortrefflich die Werke Gossaerts kopiert habe. Jan Gosaert hatte mit

großem Eifer die Tradition des 15. Jahrhunderts in sich aufgenommen und die Kunst der van Eyck mit tieferem Verständnis als irgend ein Meister seiner Generation betrachtet, ehe er nach Italien zog. Nach dem Genter Altar hat er jene jetzt im Prado bewahrte Tafel mit Gottvater, Maria und Johannes gemalt und früher, gewissenhafter die Berliner Madonna in der Kirche kopiert. Seine Kopie der Madonna in der Kirche ist die Hälfte des köstlichen Diptychons, das in der Doria-Galerie zu Rom bewahrt wird. Der Prinzipe Doria hatte nach Brügge zur Ausstellung sonderbarerweise nur die andere Hälfte dieser Doppeltafel (160) gesandt, den Stifter mit dem hl. Antonius. Die mit außerordentlichem Farbengeschmack und einer unvergleichlich zarten Maltechnik ausgeführte Diptychon mag etwa gleichzeitig mit einem Palermitaner Flügelbild und wenig später als die Anbetung der Könige beim Earl of Carlisle entstanden sein. Das Bild in England muß stets als Ausgangspunkt beim Studium dieses Meisters betrachtet werden. Abgesehen von dem römischen Stück war nur noch die Halbfigur des hl. Donatian, gemalt für Jan Carandolet, wie das Wappen auf der Rückseite der Tafel sagt, aus dem Museum von Tournay (370) als ein Orginal des Meisters anzusehen, von 1520 etwa. Für denselben Auftraggeber malte Gossaert im Jahre 1517 das schöne Diptychon im Louvre. Eine grobe Kopie nach Gossaert ist der Kampf des Herkules mit Antäus, ausgestellt von Miethke in Wien (225, bezeichnet und datiert 1523), eine Kopie auch, nach dem Mittelbilde des Palermitaner Flügelaltars, die bekannte, vom Earl of Northbrook ausgestellte Tafel (328) in den Figuren ziemlich getreu, in der Architektur stark abweichend, im Stil und in der Qualität weit entfernt von Gossaert.

Das Porträt des Grafen Floris d'Egmont (?), geliehen von Percy Macquoid (161) stellt offenbar dieselbe Person dar wie das Porträt von Gossaerts Hand im Amsterdamer Rijksmuseum, ist aber nicht eigentlich eine Kopie nach diesem Bilde und andrerseits auch kein zweites Orginal sondern eine Nachahmung in ziemlich charakterlosem Stil.

Wohl von Gossaert stammt die etwas süßliche Magdalena, die Ch. L. Cardon ausgestellt hatte (221). Porträtartig ist diese hübsche Halbfigur gewiß, und das »Y« mit einer Krone im Grunde läßt das Bildnis einer fürstlichen Dame vermuten; daß aber Isabella von Österreich als Magdalena dargestellt worden sei, ist nicht gerade wahrscheinlich.

Von einem tüchtigen Zeitgenossen des Meisters, der sich an Gossaert (zweite Periode, vgl. das kleine Prager Dombild) und an Bles hält, rührt das kleine Triptychon mit der Anbetung der Könige her (Sir Fr. Cook, 191).

Bernaert von Orley ist ein weit geringerer Meister als Gossaert. Er ist höchst ungleichartig, beginnt mit mühsamen Kopositionen, die eine besondere Neigung zu häßlichen Typen bekunden, kommt dann unter den Bann des Mabuse und geht endlich mit einem flüchtigen ausgedehnten Betriebe, für Glasfenster und Webereien Entwürfe liefernd, mehr auf extensive denn auf intensive Wirkung aus. Schließlich bleibt ihm nur die Schlagfertigkeit des Komponierens, während die Ausführung immer gröber wird. Auf der Ausstellung war ein Porträt seiner Gönnerin, der Statthalterin Margarethe, von seiner Hand (224; Kleinberger, Paris). Bisher war nur eine wenig abweichende, aber weit geringere Kopie dieses Porträts bekannt, in der Antwerpener Galerie. Das Pariser Porträt kann allenfalls als Original gelten, obwohl es keineswegs gut gezeichnet ist. Ähnliche und schwerere Verfehlungen in der Zeichnung der Porträtköpfe zeigt das gewiß von Orley herrührende Triptychon mit der Beweinung Christi in der Brüsseler Galerie. Eine Arbeit des Meisters, der im besonderen kein guter Porträtist war, von größerer Sorgfalt der Durchbildung, aus der Zeit von 1515 etwa, ist die Halbfigur der Madonna, die der Earl of Northbrook vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel erworben hat (330). Der etwas mohrenartige Typus und das elegante silbrige Email der Ausführung ist für die mittlere Periode dieses Meisters überaus charakteristisch, ebenso wie die Form der Hand, die mit der Hand im Porträt der Statthalterin durchaus übereinstimmt. Das einfach und zielbewußt gezeichnete Porträt einer jüngeren Frau, aus dem Besitze des Herrn Simon in Berlin (331) halte ich für eine Schöpfung Orleys. Ein ungleichmäßige und in keinem Teile sehr hochstehende Arbeit aus der Werkstatt des Meisters ist der bekannte vielgliedrige Altar mit dem Marientod im Mittelfelde aus dem städtischen Hospital von Brüssel, datiert 1520 (163). Scheibler hat diesen Altar, vielleicht mit halbem Recht, dem älteren Jan von Coninxloo zugeschrieben, der wahrscheinlich aus der Werkstatt Orleys hervorging. Grobe Arbeiten in dem Stile, den Orley in seiner späteren Zeit ausbildete, sind die beiden schwer gefärbten trüben Tafeln mit der Dornenkrönung und der Kreuztragung Christi (279, 280; Stowe, Buckingham), schwerlich von dem Meister selbst, und die große Dornenkrönung aus der Kathedrale von Tournay, die trotz ihrer Roheit, wie ich glaube, von Orley gemalt ist (390).

Von unbedeutenden Nachahmern Orleys stammen die Grablegung Christi (271; Novak, Prag) und zwei kleine Tafeln mit der hl. Familie, die eine, bessere, ausgestellt von M. Colnaghi (London, 202) von einem bestimmten Meister, von dem in der Brüsseler Galerie eine Anbetung der Könige bewahrt wird, die andere, fast wertlos (398; Novak, Prag),

in Komposition und Art einem Bildchen entsprechend, das in Köln in den Versteigerungen Clavé und Haberthür vorkam. Von dem erfindungsarmen, aber mit feinem Schönheitssinn begabten Jan v. Coninxloo dem älteren, rührt vielleicht die Madonna am Brunnen her, die aus Glasgow nach Brügge geliehen war, die genaue, nicht ganz so gut erhaltene Wiederholung des schönen Bildes in der Ambrosiana (154). Scheibler hat diesem Meister das Triptychon in Cassel mit einer Reihe würdiger Heiligen zugeschrieben und von ihm ist auch, wenn ich nicht nicht irre, die höchst geschmackvolle Verkündigung in der Galerie von Cambridge. Auszugehen ist von dem signierten Bilde in Rouen.

Im Kataloge der Ausstellung kam der Name Coninxloo nur einmal vor; das ziemlich fade Altärchen aus der Sammlung Somzée (366), im Charakter der Brüsseler Kunst von 1530, mit der thronenden Madonna in der Mitte, war dem Gilles v. Coninxloo zugeschrieben. Diese Bestimmung ist natürlich irrtümlich. Von den Gliedern der Malerfamilie kommt der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts als Landschaftsmaler tätige Gilles hier am allerwenigsten in Betracht, weit eher jener Cornelis, von dem die Brüsseler Galerie ein signiertes und 1526 datiertes Täfelchen besitzt. Näher aber als dieser Arbeit steht unser Triptychon dem bekannten Abendmal in Lüttich von 1530 (Wiederholungen in Brüssel von 1531 und Belvoir-Castle), das neuerdings mit schwachen Gründen (nach der handschriftlichen Notiz auf einem Kupferstich) dem Cook van Alost zugeschrieben wird.

Für eine tüchtige Brüsseler Arbeit von 1525 etwa, die in mancher Beziehung an Cornelis v. Coninxloo erinnert, halte ich die Tafel, die Sedelmeyer ausgestellt hatte und die früher als »Bartel Bruyn« — ganz mit Unrecht — im Handel war (262). Dargestellt ist Maria mit dem toten Christus, Magdalena, andere Heilige und eine Stifterfamilie. Eine etwas schwächere Kreuzigung, die diesem Bilde nahe steht, wird im königl. Schlosse zu Berlin bewahrt.

Von Orley besonders stark angeregt, um 1525 tätig ist jener Meister der Magdalenen-Legende, dessen »Werk« ich im Repertorium (1900, S. 256) angefangen habe zusammenzustellen, eine relativ geringe Kraft, leicht kenntlich in der Typik und im Besitz einer gesunden, etwas derben Technik. Zwei von den Szenen aus der Legende der hl. Magdalena, nach denen der Maler getauft ist, waren auf der Ausstellung (282. 283; früher in der Sammlung Meazza, jetzt bei P. und D. Colnaghi). Offenbar von demselben Meister stammt das Triptychon, mit der Madonna in der Mitte, aus dem Besitz des früh verstorbenen Antwerpener Sammlers Chevalier Mayer van den Bergh (174). Ähnliche Madonnenbilder gibt es in größerer Zahl, so in beiden Bonner

Sammlungen und sonst. Das recht unbedeutende Diptychon, das der Gräfin de Liedekerke gehört (162), zeigt mindestens im Madonnenbilde Verwandtschaft mit den Arbeiten unseres Meisters, dessen Stil in scharfer, etwas karikierter Prägung in der nicht uninteressanten Darstellung der Madonna mit dem hl. Bernhard (329; von Dr. Sarre, Berlin, geliehen) zu finden ist. Die beiden Tafeln mit dem hl. Christoph, das Triptychon aus der Sammlung des Chev. Mayer (374) und die nicht besonders gut erhaltene einzelne Tafel aus der Prager Galerie Novak (234) haben in einigen Zügen Verwandtschaft mit der hier zusammengestellten Bildergruppe.

Das Altarwerk aus der Kirche von Beyghem, vier Flügel mit Passionsdarstellungen (314—317), ist um 1520 in grobem karikierendem Stil geschaffen. Zwei Hände mindestens sind in der Arbeit zu unterscheiden. In der Brüsseler Galerie wird ein anscheinend aus derselben Werkstatt stammender Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im Mittelbilde bewahrt (No. 580 des Kataloges von Wauters).

Der Meister der weiblichen Halbfiguren ist neuerdings durch die geistvoll begründete Hypothese Wickhoffs scharf beleuchtet worden. Wickhoff hat sich bemüht, nachzuweisen, daß dieser Maler in Frankreich am Hofe tätig gewesen sei und hat ihn mit Janet Clouet identifiziert. Ich bin nicht imstande, über den Wert dieser Aufstellung eine Meinung zu äußern und begnüge mich hier damit, der Befriedigung Ausdruck zu geben, daß der Umriß der Persönlichkeit durch Wickhoffs Arbeit deutlicher geworden ist. Nur dem Stil nach zu urteilen, würde ich diesen Meister für etwas jünger als Janet halten und glauben, daß er um 1540 in Antwerpen tätig gewesen sei. In Brügge war das Hauptwerk zu sehen, von dem die Vorstellung von seiner Kunst den Ausgang genommen hat, die Gruppe der drei musizierenden Damen aus der Galerie des Grafen Harrach (263). Das auf allen Seiten angestückte, sonst aber gut erhaltene Bild zeigt den Meister mit allen seinen Schwächen und Vorzügen, der Unsicherheit der Zeichnung, die an jeder Verkürzung scheitert, der geringen Individualisierung, der sauberen emailartigen Ausführung. Auch die anderen drei Stücke von der Hand dieses Meisters auf der Ausstellung boten keinerlei Schwierigkeiten, weder die Halbfigur einer schreibenden Dame (265; Pacully, Paris), noch die schöne heilige Familie aus der Sammlung Rath (264; P. und D. Colnaghi), noch endlich die Madonna in der Landschaft, ein bisher nirgends erwähntes, leider durch einen Bruch der Tafel entstelltes Bild, mit einer überraschend disponierten Landschaft (266, Graf Charles d'Ursel, Brügge).

Der Löwener Maler Jan van Rillaer, der für seine Vaterstadt etwa das ist, was Orley für Brüssel, war durch die zwei großen Flügel

aus dem Löwener Rathause, sein mit der Signatur versehenes Hauptwerk, in Brügge vertreten (395). Vielleicht von seiner Hand ist das unbedeutende Madonnenbild aus Wörlitz (210), eigentümlich rosig und weißlich im Fleischton und ungeschickt in der Haltung.

Von einem etwas älteren Löwener Maler Jan Rombauts zeigte Ed. v. Even das von ihm entdeckte, in seinem Besitz befindliche Stück eines Altarwerks mit der Darstellung des wunderbaren Fischzugs auf der Vorderseite (254). Die Verantwortung für die Bestimmung dieses ziemlich charakterlosen Bildes müssen wir dem verdienstvollen Löwener Gelehrten überlassen.

Jan Bellegambe, der einen Stil für sich an der Grenze von Frankreich und den Niederlanden mit beachtenswerter Sicherheit pflegte, einen eleganten Stil, ist trotz der sorgfältigen Arbeit, die Deshaines ihm gewidmet hat, sehr wenig bekannt. Selbst der Louvre besitzt ein hübsches Täfelchen von seiner Hand (unter den »deutschen« Bildern), das noch nicht richtig bestimmt worden ist. In Brügge war eine sehr interessante Darstellung der Bekehrung Pauli (332; A. Verhaegen, Meirelbeke), ganz ohne Grund dem Jakob Cornelisz zugeschrieben, die meiner Ansicht nach eine charakteristische Arbeit des Bellegambe ist. Die sehr mageren Figuren, die wunderliche Neigung des offenbar sanftmütigen Meisters, dramatische Energie in weit aufgerissenen Augen und heftigen Bewegungen zu entfalten, der rotbräunliche Fleischton, die Form der Hände und vieles andre scheint mir beweiskräftig für die Bestimmung. Das Triptychon mit der Kreuzigung Christi aus dem Museum in Tournay (353), das Hulin mit der Bekehrung Pauli in Zusammenhang gebracht hat, scheint mir nicht von derselben Hand, wenn auch ein Schulzusammenhang besteht.

Holländische Bilder waren bei weitem nicht so eifrig erbeten worden wie südniederländische. Der Zufall mehr als eine systematische Auswahl hatte immerhin eine stattliche Gruppe von altholländischen Tafeln zusammengebracht. Geertgen tot S. Jans, der älteste Meister der nördlichen Provinzen, von dem wir dank van Manders Bericht und dank den in Wien bewahrten Tafeln eine Vorstellung besitzen — Albert van Ouwater offenbart sich in dem einzigen erhaltenen Bilde recht einseitig —, war durch die kleine Tafel mit Johannes dem Täufer glücklich vertreten. Das besonders gut erhaltene Bild, das Percy Macquoid ausgestellt hatte (34), ist in den Besitz des Berliner Museums übergegangen (vergl. meine Würdigung des Werkes im Jahrbuch d. kgl. preuß. Ksts. 1903 S. 62 ff.).

Das merkwürdige, von Sir Charles Turner ausgestellte »Rosenkranzbild« (256) zeigt Kostüme von 1490 etwa —, in scharfem Kontrast zu

der Malweise, die flüchtig, unscharf und lieblos, offenbar der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört. Sieht man von der Malweise und dem Kolorit ab und hält sich an die Komposition, die Typen, die Faltenlinien, so kommt man, namentlich nach einem vergleichenden Blick auf das Triptychon mit der Anbetung der Könige in Prag, dazu, ein Original Geertgens als Vorbild dieser Malerei anzunehmen.

Die kleine ziemlich charakterlose »Madonna vor einer Blumenhecke« aus Wörlitz (98), hell und rosig gefärbt, etwas steif und pedantisch gezeichnet, nenne ich deshalb in diesem Zusammenhang, weil das Bildchen in der Zeitschrift f. bild. Kst. 1899 S. 273ff. als Arbeit eines holländischen Meisters publiziert ist. Im »catalogue critique« ist es mit dem zweifelhaften Jan van Eeckele in Zusammenhang gebracht. Den holländischen Charakter viel deutlicher ausgeprägt zeigt die von Herrn Martin Le Roy ausgestellte »Beweinung Christi« (245), die, um 1500 entstanden, offenbar von derselben Hand ist, wie die ähnliche Komposition, die Herr Dr. Thieme besitzt und die von der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen veröffentlicht worden ist. Der Meister dieser beiden »Beweinungen« hat auch eine Grablegung Christi (in Liverpool Nr. 37) gemalt. Die »virgo inter virgines« im Rijksmuseum ist schon öfters hier angefügt worden, noch nicht aber die »Anna selbdritt« in Halbfigur, die auf der vente Charles Stein (Nr. 339) vorkam. Stilistisch nah verwandt mit dieser Gruppe ist die interessante Darstellung der Kreuzigung Christi aus der Sammlung Glitza in Hamburg (255, auf der Ausstellung). Die Komposition ist originell, die Beleuchtung effektvoll. Der Meister, der auch eine ruhigere Kreuzigung (in den Uffizien; danach eine alte Wiederholung im Berliner Privatbesitz) geschaffen hat, steht etwa in der Mitte zwischen Geertgen und Engelbrechtsen.

Ein kleiner recht schwacher, um 1500 entstandener Flügelaltar aus der Sammlung Glitza (380) mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde wird für holländisch gehalten, weil der Turm von Utrecht im landschaftlichen Grunde, auf der Außenseite, entdeckt worden ist.

Hieronymus Bosch ist doch wohl 1450 etwa geboren und gehört somit zu den ältesten Holländern, wenn anders er zu den Holländern gerechnet werden darf. Er fügt sich nicht in die historische Reihe und nimmt mit seiner außerordentlichen Originalität eine Stellung für sich ein. Wie fast allenthalben nur Kopien seiner tiefsinnigen und launenhaften Gestaltungen zu sehen sind, waren auch auf der Brügger Ausstellung neben sechs Nachahmungen und Kopien nur zwei Originale, nämlich:

137 (Maeterlinck, Gent; jetzt R. v. Kaufmann, Berlin) Die Ausstellung Christi. Offenbar ein Originalwerk des Meisters, in einigen Teilen

etwas grob, in anderen von großer Feinheit. Besonders hübsch und charakteristisch ist der landschaftliche Grund mit einer duftigen Straßenansicht.

285 (Gent, Museum) Kreuztragung Christi. Gewiß Original, wenn auch äußerst fratzenhaft, stilistisch besonders nah verwandt der »Handwaschung Pilati« im Princeton-Museum (publ. von A. Marquand).

286 (Graf Harrach, Wien) Christus in der Vorhölle. Schwache Bosch-Nachahmung. Schwerlich von Mandyn, dessen geringe Kunst durch die Bemühungen Dollmayrs und Glücks deutlich geworden ist.

287 (Cels, Brüssel) Die Versuchung des hl. Antonius. Schwache Bosch-Nachahmung.

288 (Pacully, Paris) Das jüngste Gericht. Signiert in der üblichen Art: Iheronymus Bosch. Sehr gute alte Kopie. Aus der Galerie des Don Sebastian de Bourbon.

289 (Ch. L. Cardon, Brüssel) Die Weltlust. Alte gute Kopie nach dem Bilde im Escurial, dem Mittelstück des von Justi anerkannten, von Dollmayr bezweifelten Flügelaltars.

355 (Claude Phillips, London) Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel. Gute Nachahmung oder alte Kopie. Die Komposition ist mir sonst nicht bekannt.

368 (Wörlitz, gotisches Haus) Die Versuchung des hl. Antonius. Schwache kleine Kopie der berühmten Komposition, deren Original im Palais Ayuda in Lissabon bewahrt wird.

Der holländische Meister, den Scheibler »Meister mit den kleinen Figuren« nannte, den eine von mehreren Seiten aufgestellte Hypothese mit Jan Mostaert identifiziert, war durch sein Hauptwerk, den Oultremont-Altar (270) und durch mehrere andere Arbeiten in Brügge gut vertreten. Den Versuch, den Hulin im »catalogue critique« macht, mit Hülfe von Initialen (E V), die im Oultremont-Altar sichtbar sind, den Meisternamen zu suchen, möchte ich nicht mitmachen und keinesfalls die in den letzten Jahren zusammengestellte Bildergruppe wieder spalten. Im Gegenteil: das »Werk« dieses Meisters ist größer, als es selbst in den Gruppierungen Glücks und C. Benoits erscheint. Ich notiere hier noch einige Bilder.

1. Kalvarienberg. Aus der Sammlung des Lord Northwick, vor einigen Jahren im Londoner Handel.
2. Porträt eines jungen Mannes. Als »Holbein« bei Lepke in Berlin am 12. Dezember 1888 versteigert.
3. Christus als Schmerzensmann. Brustbild. Auktion Lanfranconi (Nr. 46) Köln, 1895.

4. Das Haupt Johannis mit Engeln. London, National Gallery.
5. Porträt eines Mannes. Brustbild. Auktion bei Muller, Amsterdam (Nr. 42) 9. Dezember 1902. Wohl nur Kopie.
6. Porträt eines Mannes. Madrid, Prado. Photogr. von Laurent, unter Nr. 205 als »Don Felipo el Hermoso«. Vielleicht nur Kopie.

Auf der Ausstellung offenbarte sich das Brustbild des dornengekrönten Christus (338; aus Willetts Besitz) ohne weiteres als eine Arbeit dieses Meisters, während die beiden schönen Porträts aus der Sammlung Hainauer (223) und aus dem Brüsseler Museum (340) ihre Zusammengehörigkeit mit dem Oultremont-Altar, wie mir schien, ebenfalls mit genügender Deutlichkeit zeigten.

Von Cornelis Engelbrechtsen waren zwei Tafeln in Brügge, das oft mit der sonderbaren Bezeichnung »Carl V. von Bernaert van Orley« (164) ausgestellte Bildchen aus der Northbrook-Galerie, das ich schon früher in dieser Zeitschrift dem Meister zugeschrieben habe (XXII, S. 332) und eine Beweinung Christi aus dem Besitz des Duke of Norfolk (244). Das gute erhaltene Gemälde aus dem Besitz des Lord Northbrook, in kühler Tönung leicht und derb gemalt, ist kein Porträt des Kaisers, überhaupt kein Porträt, stellt vielmehr einen Heiligen dar oder einen Glaubenshelden zu Pferde. Die ebenfalls gut erhaltene, nur etwas versunkene »Beweinung Christi«, eine Komposition, die den beglaubigten Kompositionen des Engelbrechtsen in Leiden nah verwandt ist, ward wie die beiden Hauptaltäre für das Nonnenkloster Marienpoel gemalt. Ganz ähnlich wie in mehreren anderen Bildern des Meisters ist als Stifterin eine Nonne mit dem hl. Augustinus dargestellt (vergl. die Bildchen in Antwerpen und Berlin). Augustinus war der Schutzheilige des Klosters Marienpoel.

Der große Schüler des Engelbrechtsen Lucas van Leyden ist als Maler wenig bekannt, sodaß auch auf der Brügger Ausstellung die beiden Werke, die von ihm zu sehen waren, wenig beachtet oder mit Mißtrauen betrachtet wurden. Das »Martyrium Johannis des Täufers« aus der Somzée-Sammlung (272) ist eine etwas unbeholfene Komposition, von mühseligem Vortrag, aber höchst charakteristisch als eine Arbeit aus der früheren Zeit des Meisters, von 1512 etwa. Das von Herrn Zeiß aus Berlin gesandte Männerporträt (257) ist signiert und datiert 1517 (?). Die Bezeichnung und der Fond nicht einwandfrei im Zustand, das Haar verrieben. Der Kopf, sehr fein in Helldunkel, zeigt die besondere Formensprache des Leidener Meisters in deutlicher Ausprägung, fahlen Fleischton, das verzeichnete Ohr und starken Effekt in Ausdruck und Lichtkontrasten. Der Stil widerspricht dem Datum nicht.

Aus der großen Zahl von Kopien nach Kupferstichen des Meisters hatte Herr Schloß aus Paris zwei Täfelchen geliehen (391, 392), die »Verspottung Christi« und die »Kreuztragung« nach den Blättern der Passion von 1521. Die nüchtern, hell und bunt gemalten Bildchen aus der Zeit um 1600 sind anscheinend aus derselben Werkstatt, der die von Ch. L. Cardon geliehenen 12 Passionsbildchen nach den bekannten Stichen des Hendrick Goltzius (1 Tafel trägt das Monogramm dieses Meisters) entstammen (393).

Jakob van Amsterdam war mit drei Werken nicht besonders glücklich vertreten, dem Flügelaltar mit der Madonna und musizierenden Engeln im Mittelfelde (281, Miethke, Wien), von 1515 ungefähr (eine Kopie nach dem Mittelbilde ist in Schleißheim (Nr. 92) wunderlich als »oberdeutsch unter paduanischem Einfluß« katalogisiert), einer Kreuzigung aus dem Besitz des Vicomte Ruffo (379) und einem Männerporträt aus der Wiener Harrach-Galerie (232). Auf die Initialen »J A«, die auf dem nicht tadellos erhaltenen Kreuzigungsbilde zu lesen sind, ist nicht viel Wert zu legen. Da das Bild keineswegs eine besonders frühe Arbeit des Meisters ist, wäre, wenn überhaupt eine Signatur, wohl die gewöhnliche zu finden. In dem Porträt, das ursprünglich oben rund geschlossen war, ist namentlich die Form der breiten Hand mit den starken Zwischenräumen zwischen den Fingern charakteristisch.

Von der Kunst Jan Scorels gab das restaurierte Frauenporträt (de Steurs, Paris; 258), das übrigens keine schlagende Porträtähnlichkeit mit Agatha van Schoonhoven zeigt (vergl. das Bildnis in Rom), einen unvollkommenen Begriff. Im Stil der Spätzeit Scorels, trocken und flüchtig gemalt, ist die Historie mit vielen Figuren (406, Scheen), die Begegnung Jakobs und Esaus.

Den älteren Pieter Bruegel stelle ich ans Ende. Eigentlich gehört er eher an den Anfang der neuen Zeit. Die Kunst keines anderen niederländischen Meisters des 16. Jahrhunderts schließt so viele fruchtbare Keime ein. Frei von jeder Konvention, hat dieser volkstümliche Zeichner mit scharfem Blick und mit Humor die Menschen und die Landschaft beobachtet und unendlich Vieles dargestellt, was vor ihm nicht dargestellt worden war. Außerhalb Wiens sind zumeist nur Kopien nach Werken Bruegels zu sehen. Umso willkommener waren auf der Brügger Ausstellung drei wenig bekannte Originale.

Herr Georg Roth in Wien hatte seine »Anbetung der Könige« ausgestellt (356, als Besitzer ist im Kataloge Weales Graf Harrach, im »catalogue critique« Rott genannt). Das Bild ist in der Orthographie, die allen echten Signaturen des älteren Bruegel eigentümlich ist, bezeichnet »Bruegel« und 1563 datiert. Die Angabe Dollmayrs — im 19. Bande

des Jahrbuchs d. Allerh. Kaiserhauses, S. 8, in dem inhaltreichen Aufsatz über Bosch —, der Mohrenkönig sei Boschs berühmter »Anbetung der Könige« entnommen, ist nicht zutreffend. Ganz unbekannt in der Literatur war vor der Ausstellung das »Schlaraffenland«, das vor kurzer Zeit aus französischem Privatbesitz in den Besitz Herrn v. Kaufmanns nach Berlin gekommen ist (357; signiert und datiert 1567). Das Volkstümliche und Kindliche der Märchenvorstellung stand dem Meister wohl an. Es gibt einen Kupferstich dieser sonst nicht bekannten Darstellung (vergl. L. Maeterlinck, le genre satirique dans la peinture flamande, Gand, 1903). Als drittes echtes Bild Bruegels war die figurenreiche »Volkszählung in Bethlehem« auf der Ausstellung (358), jene Komposition, die hauptsächlich durch Kopien in den Museen von Antwerpen und Brüssel bekannt war, bis auf der vente Huybrechts das Original für das Brüsseler Museum erworben wurde. Nach den Maßen und der Kompositionsweise scheint das Bild zu der Wiener Serie zu gehören, als Gegenstück etwa des »Kindermords«. Wie dort eine Dorfstraße im Schnee mit den überraschenden Silhouetten vieler stark bewegter Figürchen auf der hellen Fläche. Die Tafel ist signiert und 1564 datiert. Die Jahreszahl ist aber nicht ganz deutlich. Im Brüsseler Museum hat man jetzt nebeneinander das Bild des Vaters und die von 1610 datierte Kopie des Sohnes, was lehrreich ist.

Von der französischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ist wenig erhalten, und das Wenige ist bis vor kurzem nicht beachtet worden. Zwischen der Kunst Frankreichs und der niederländischen gab es in jener Zeit gewiß keine festen Grenzen. Niederländische Meister waren in Frankreich tätig. Neuerdings hat man sich mit einigem Erfolge bemüht, das spezifisch Französische abzugrenzen. Das wichtigste Ergebnis ist, daß es in Frankreich gegen Ende des 15. Jahrhunderts einen Meister gab, der so groß ist, daß er mit Hugo van der Goes verwechselt werden konnte. Es nimmt nicht Wunder, daß auf einer Ausstellung altniederländischer Malerei französische Bilder zu finden waren, und in Brügge standen Werke französischer Herkunft, die die Aufmerksamkeit stark auf sich zogen. Die Hoffnung regte sich, daß dieses Gebiet doch nicht ganz so leer und unfruchtbar wäre, wie die Literatur es gemeinhin schildert.

Die ältesten Werke auf der Ausstellung, die mit Recht für französisch erklärt wurden, waren vier Tafeln mit Scenen aus der Georgslegende (321, Théophil Belin, Paris), den Trachten und dem allgemeinen Stilcharakter nach um 1420 entstanden, in der Technik durchaus italienisch, mit drastischen Motiven überladen, phantastisch und mit italienischen Schöpfungen verglichen barbarisch. Im Londoner Kunsthandel

(Durlacher broth.) befindet sich zur Zeit eine »Geburt Christi«, die diesen Georgsbildern stilistisch nahe steht. Wie diese Arbeiten mit dem italienischen Trecento zusammenhängen, erschien eine »Beweinung Christi«, aus Montpellier, von Baron d'Albenas geliehen (32), eine mit reifer selbstbewußter Kunst gestaltete eigenartige Komposition, verknüpft mit dem italienischen Quattrocento. Als »Antonello da Messina« ausgestellt, zeigt die Tafel eine Stilmischung, die in Frankreich am ehesten denkbar ist. Die gotischen Baulichkeiten haben gewiß zisalpinen Charakter. Das Bild ist nicht tadellos erhalten und in der Zeichnung der Figuren unsicher, außerordentlich aber im koloristischen Effekt, in dem großen Stil und in der Empfindung. Zu datieren wäre es etwa 1470, soweit ein Werk so wenig aufgehellter Herkunft datiert werden kann.

Den Grenzen der Niederlande nähern wir uns bei der Prüfung des aus Abbeville geliehenen Altarflügels (E. de Lignières, 319, 320), auf dem das Abendmahl Christi und rückseits der hl. Hugo dargestellt ist. Der Stil der ziemlich schwachen Malerei, die um 1480 entstanden sein mag, erscheint in undeutlichem Zusammenhang mit dem Stil des Nicolas Froment. Abbeville ist nicht weit von Amiens entfernt, das im 15. Jahrhundert ein Zentrum der französischen Kunstübung war.

Allgemein anerkannt als eine Schöpfung französischer Kunst wurde auf der Ausstellung der stolze Altarflügel aus Glasgow mit dem Donator und dem hl. Mauritius (Victor?, Ludwig?), jenes Bild, das 1892 auf der Leihausstellung des Burlington Clubs zu London Aufsehen erregte. Die Beurteilung dieser Tafel hat eine merkwürdige Geschichte, die sich in dieser Zeitschrift verfolgen läßt. Die größten Namen der niederländischen Kunst (Jan van Eyck, Memling, David, Goes) wurden genannt. Mir wurde 1900 auf der Ausstellung der New Gallery die Nationalität klar, nachdem ich vorher mit Scheibler die Bestimmung »van der Goes« vertreten hatte. Scheibler, der auch in seinen Irrtümern folgerichtig ist, ist zu dem entscheidenden Fehler nicht vor der Glasgower Tafel gekommen, sondern vor dem Kardinalsporträt in Nürnberg. Die beiden Porträts sind wirklich von derselben Hand (eine Beobachtung, die G. Hulin vor mir gemacht hat), und Scheibler nannte das Glasgower Bild Goes, nachdem und weil er früher das Nürnberger Bild dem großen Genter zugeschrieben hatte. Ein französischer Hofmaler, der auf niederländischer Tradition fußt, ein Zeitgenosse Gerard Davids, vielleicht ein Schüler des Hugo van der Goes, hat das Bild in Glasgow geschaffen, wie den Altar von Moulins, die beiden schwächeren Altarflügel im Louvre, das Madonnenbild der vente Huybrechts (jetzt in Brüssel) und mehrere andere Bilder. Hulin hat mit sorgfältiger und gewinnender Argumentation die Hypothese aufgestellt, Jean Perréal (Jan de Paris) wäre der

Meister dieser Bildergruppe. Das Glasgower Bild ist das höchste, was wir von diesem Meister kennen. Freier Schwung, mit Sicherheit festgehaltener Stil, Formenschönheit und Farbenpracht, die blumig und zuweilen selbst bunt ist, bleibt dem Meister in allen Werken eigen, das Glasgower Bild wetteifert aber mit den besten altniederländischen Bildern in der liebevollen Zartheit der Durchbildung, und die stets elegante und würdige Auffassung steigert sich in der Gestalt des heiligen Kriegers zu edler Erhabenheit. Ob der Meister in Italien Anregungen empfangen hat oder nicht, lateinisches Wesen ist in seiner Kunst nicht zu verkennen, wenn er auch der technischen Ausbildung nach mit den Niederländern zusammenhängt. Die in Brügge vielfach diskutierte Frage, ob das schöne Gemälde aus der Somzée-Sammlung (181, Magdalena mit einer älteren Stifterin, die übrigens auch in einem Porträt im Louvre dargestellt ist) von derselben Hand sei wie die Glasgower Tafel (100), glaube ich mit ja beantworten zu müssen.

Zwei weniger bedeutende Gemälde, ebenfalls aus der Somzée-Sammlung, das Porträt einer Frau (231), von 1480 etwa, mit auffallend schlecht gezeichneten Händen, und eine Tafel mit dem hl. Klemens und einem Stifter (148), von 1490 ungefähr, wurden wahrscheinlich mit Recht für Arbeiten der so wenig bekannten französischen Schule gehalten. Das Frauenporträt, das Herr Pacully aus Paris gesandt hatte (222), ist eine gute französische Arbeit von 1540 etwa.

Mehrere Schöpfungen deutscher Maler hatten sich nach Brügge verirrt. Namentlich Niederdeutsches wird ja leicht mit Vlämischem und Holländischem verwechselt. Von den bekannten kölnischen Meistern war der »Meister der Sippe-Mariae« mit einem kleinen Ölberg vertreten, einem wegen seines Datums (1489) wichtigen Bildes, das in der Literatur bisher keinen Platz gefunden hat (377, Vicomte Ruffo). Die Tafel mit Anna selbdritt, den hl. Augustinus und Hieronymus (159) zeigt in derber Ausführung den Stil des Bartholomäus-Meisters, kann als eigenhändige Arbeit dieses stets sorgsamen Malers aber nicht gelten.

Ein sehr charakteristisches und gutes Bild des Meisters von Frankfurt ist die aus Wörlitz geliehene Darstellung der Madonna mit vier Heiligen und einem Stifter (158). Nr. 402 im Stile B. Bruyns.

Zwei ausgezeichnete Altartafeln von der Hand des Heinrich Dünwegge hatte Vicomte Ruffo ausgestellt, »Christus vor Pilatus« (339) und »Sechs Apostel nebeneinander« (378). Diesen Meister hätte man in Belgien schon deshalb erkennen sollen, weil im Antwerpener Museum ein gutes Werk von ihm bewahrt wird.

Eine wunderliche Figur machte auf der Ausstellung das einzige oberdeutsche Bild, eine weibliche Heilige, eine Arbeit im Stile Zeit-

bloms (247, A. Bequet). Vielleicht deutsch, aber mir nicht näher und nicht sicher bestimmbar ist das etwa auf der Stilstufe Stephan Lochners stehende »Martyrium des hl. Matthäus« (261; Osterrieth).

Ein englisches, zwei italienische und ein spanisches Bild fielen als Kuriositäten auf. Das Porträt des englischen Königs Richard III. kommt ähnlich auch in englischen Sammlungen vor (Ch. L. Cardon, 226). Das tüchtige, aus demselben Besitz geliehene Porträt eines Mannes in scharfem Profil, als »Lucas van Leyden« ausgestellt (322), zeigt den bekannten Stil des Mailänders Conti; die schlecht erhaltene Halbfigur einer Frau ist venezianisch, in der Art des älteren Palma (407, Sedelmeyer). Mittelgute spanische Arbeit ist endlich die Tafel mit Christus in der Vorhölle, die Herr Thibaut-Sisson aus Paris gesandt hatte (352).

87-B21853

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

KUNSTHANDBUCH
FÜR DEUTSCHLAND

Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde

Fünfte neubearbeitete Auflage

Herausgegeben von der

GENERALVERWALTUNG DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

Oktav. VI und 676 Seiten

Preis elegant gebunden Mark 10.—

RAPHAEL UND PINTURICCHIO IN SIENA

Eine kritische Studie von A. SCHMARSOW

Quart IV und 40 Seiten. Mit 11 Tafeln

Preis geheftet Mark 12.50

BERNARDINO PINTURICCHIO IN ROM

Eine kritische Studie von A. SCHMARSOW

Quart VIII und 100 Seiten. Mit 6 Tafeln

Preis geheftet M. 20.—

MELOZZO DA FORLI

Ein Beitrag
zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrhundert

Von A. SCHMARSOW

Quart VIII und 403 Seiten. Mit 27 Tafeln

Preis geheftet Mark 100.—

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

DIE KUNSTGESCHICHTE
an unseren Hochschulen
Von A. SCHMARSOW
Preis geheftet Mark 2.40

DIE WANDGEMÄLDE
der Abteilung der ägyptischen Altertümer der Kgl. Museen zu Berlin
Quer-Folio. 37 Tafeln nebst Erklärung — Preis geheftet Mark 6.—

BESCHREIBENDES VERZEICHNIS DER GEMÄLDE
Herausgegeben von der
GENERALVERWALTUNG DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN
Oktav. IV und 459 Seiten mit 70 Lichtdrucktafeln und 1 Plan
Vierte Auflage — Preis gebunden Mark 10.—

Als Anhang hierzu:

Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde
Oktav. VI und 266 Seiten Mark 4.—

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Redigiert von
HENRY THODE (Professor an der Universität in Heidelberg) und HUGO VON TSCHUDI (Direktor der Königl. Nationalgalerie in Berlin)
Jährlich erscheint ein Band von 6 Heften
Preis pro Band Mark 30.— — Bis jetzt erschienen 25 Bände